611. Raoul-Rochette, D., PEINTURES ANTIQUES INEDITES. Précédées des Recherches sur l'Emploi de la Peinture dans la Décoration des Edifices Sacrés et Publics chez Grecs et les Romains. With 15 plates. Folio, ½ morocco. Paris 1836.
$75.00

Raoul-Rochette (1783-1854) was one of the early 19th century art historians who has great merits in the discovery and appreciation of classical art; he is regarded as one of the founders of the science of archaeology.— In this book, he investigates the art of ancient painting in the use of decoration of classical buildings and monuments; his position led to some interesting controversies on the subject. Valuable are also his researches regarding the terminology of ancient authors describing works of art. Brunet IV, 1106.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/peinturesantique00roch

THE
WILLIAM R. PERKINS
LIBRARY
OF
DUKE UNIVERSITY

Rare Books

PEINTURES ANTIQUES

INÉDITES

PEINTURES ANTIQUES

INÉDITES

PRÉCÉDÉES DE RECHERCHES

SUR

L'EMPLOI DE LA PEINTURE

DANS LA DÉCORATION

DES ÉDIFICES SACRÉS ET PUBLICS,

CHEZ LES GRECS ET CHEZ LES ROMAINS;

FAISANT SUITE AUX

MONUMENTS INÉDITS,

PAR M. RAOUL-ROCHETTE.

Τῶν Ζωγράφων μὲν ἡ καλὴ χειρουργία
Ἐν τοῖς ΠΙΝΑΞΙ ΚΡΕΜΑΜΕΝΗ θαυμάζεται.

ANAXANDRID. Com. *apud* Athen. VI, 227, B.

PARIS.
IMPRIMERIE ROYALE.

M DCCC XXXVI.

7R677P

A LA MÉMOIRE

DE

CHARLES BOETTIGER.

J'accomplis un triste devoir en dédiant à la mémoire d'un ami ce livre, que je comptais publier sous ses auspices, avec l'appui de son nom, avec l'autorité de son suffrage. Puisse du moins ce témoignage qu'il m'eût été si doux de lui offrir des sentiments qui nous unissaient durant sa vie, rester après lui comme un faible monument des services qu'il a rendus à la science, même par une main étrangère !

C'est à l'illustre auteur de l'*Archéologie de la Peinture*, c'est à l'interprète ingénieux et savant de la *Noce Aldobrandine*, c'est à l'antiquaire qui répandit sur les *Peintures des vases grecs* les trésors d'une érudition si riche et si variée, qu'il appartenait de traiter, avec la supériorité de sa haute raison et de son éminent savoir, la question qui fait le sujet de cet ouvrage. Quelques traits de lumière qu'il y avait jetés avaient suffi pour en fixer la portée, pour en préparer la solution ; et quand son opinion, après être de-

venue la règle de la critique, se trouvait exposée à la contradiction, c'était à lui, mieux qu'à personne, qu'il convenait de la défendre. En acceptant ce service d'une main amie, le grand antiquaire de Dresde m'avait donné de son estime la preuve la plus flatteuse ; et je n'avais à craindre, dans cette mission reçue d'un pareil maître, que de rester au-dessous de son attente et de mon sujet. Ce n'est plus à lui maintenant que je puis justifier mon œuvre, puisqu'il n'est plus là pour en répondre ; tout ce que je puis dire, c'est qu'en écrivant pour le public, je n'ai réellement travaillé que pour Charles Boettiger. C'était lui que j'avais à cœur d'affermir dans ses propres sentiments, en éclairant ses doutes, en étendant ses idées ; c'était lui que je tenais surtout à convaincre de la vérité qu'il avait trouvée. Toutes les feuilles de ce livre lui étaient soumises, comme au juge le plus compétent, comme au critique le plus sévère ; et je rencontrais souvent en lui un adversaire, quand je ne faisais que le justifier auprès de lui-même. C'est de cette correspondance entre deux hommes profondément pénétrés de la même idée, qui cherchent mutuellement à s'en assurer, en mettant en commun, l'un tous les doutes, l'autre toutes les preuves ; c'est de cette sorte de controverse, unique par sa forme et par son objet, puisqu'elle était née de la conformité même des doctrines, et qu'elle tendait à réunir deux partisans de la même opinion, qu'est résulté l'ouvrage que je publie ; et l'approbation que l'auteur avait fini par arracher à son juge doit lui être de quelque recommandation auprès de ses lecteurs.

J'ai maintenant à faire connaître quelle a été l'occasion de ce livre, et quels titres je pouvais avoir pour l'entreprendre. Obligé de parler des autres et de moi, je le ferai du moins avec le plus de discrétion et de brièveté qu'il me sera possible.

Occupé depuis plus de dix ans à recueillir les matériaux d'une *Histoire de l'art des Anciens,* j'avais dû fixer de bonne heure mon attention sur les travaux de la peinture antique. Aussi, dès avant mon voyage en Italie, en 1825, avais-je lu à l'Académie des Beaux-Arts un *Mémoire sur la peinture encaustique,* et un second *Mémoire sur les divers procédés du dessin chez les Grecs,* qui n'étaient encore qu'un premier essai, considérablement accru depuis par le résultat d'observations locales et de recherches assidues; et je ne cite ces travaux, continués durant plus de dix années, toujours en y corrigeant ou en y ajoutant quelque chose, que parce qu'il a paru tout récemment, *sur l'Encaustique* et *sur la Fresque des anciens,* des observations qui ont dû sembler bien superficielles, en présence de tout ce qui a été écrit sur ce sujet et de tout ce qui nous reste de l'antiquité.

Durant le cours de mon voyage en Italie, je puis dire que j'observai avec un soin particulier tout ce qui s'y conserve, sur place ou dans les musées, de peintures antiques. Je visitai, dans ce but, les tombeaux récemment découverts à Corneto, pour en examiner les peintures; et il ne tint pas à moi, comme on le sait, de les publier, quand elles offraient encore tout le mérite de leur conservation, ou, pour mieux dire, toute la fraîcheur de leur nouveauté, qu'elles ont presque entièrement perdues depuis. Je fis copier, à Rome, au Vatican, à Naples, dans le musée des *Studj*, plusieurs peintures antiques, qui me paraissaient importantes pour l'histoire de l'art, ou qui étaient encore inédites. J'en ai déjà publié quelques-unes dans mes *Monuments inédits;* celles que je donne aujourd'hui avaient été recueillies à la même intention; et d'autres, qui étaient depuis longtemps connues par les travaux des académiciens d'Herculanum, telles, pour n'en citer qu'un exemple, que la peinture qui représente la *Femme occupée à peindre dans*

un atelier, ne pouvaient me servir que pour y étudier assidûment, dans une reproduction fidèle, les opérations techniques de l'art de peindre, ses meubles et ses instruments. Ce fut par le même motif que je fis dessiner et calquer à Pompeï un assez grand nombre de peintures antiques, sans parler d'une *Maison* entière, celle *du Poëte Tragique,* que je me proposais de publier dans tous ses détails, comme je l'ai fait, et dans la description de laquelle je m'étais réservé de traiter avec quelque étendue de la *Fresque des anciens.* Mes observations se portèrent jusque sur les *Peintures des Catacombes de Rome,* où je recherchai, avec tout le soin dont j'étais capable, tout ce qui pouvait s'y trouver de rapports, en fait de motifs de composition, de détails de costume et d'éléments de représentation, avec les travaux de l'antiquité profane ; et j'ai composé sur ce sujet un mémoire, lu déjà depuis plusieurs années et destiné au recueil de notre Académie. Je ne parle pas de peintures du moyen âge, telles que celles du portique de Saint-Laurent-hors-des murs, où il s'est conservé, jusque dans le XIIe siècle, beaucoup de réminiscences antiques, et que je fis copier encore à cette intention. J'aurais voulu pouvoir emporter dans mon portefeuille, à défaut des monuments originaux, tout ce que j'avais observé d'éléments de l'art antique et de preuves de son histoire, dans les peintures, même du dernier ordre ou du dernier âge. On voit donc que je m'étais préparé d'assez longue main à écrire sur la peinture antique, et qu'il m'avait été permis d'avoir une opinion sur un point important de son histoire, quand je publiai en 1833, dans le *Journal des Savants,* de courtes observations qui avaient pour objet la *Peinture sur mur chez les anciens.*

Ces observations, qui n'avaient été développées d'abord que de vive voix, dans une séance de mon cours d'archéo-

logie, précisément à l'occasion des *Peintures chrétiennes des Catacombes,* ne devaient point sortir de l'enceinte de mon auditoire; et il n'est pas vrai, comme on l'a imprimé dernièrement, qu'elles aient été lues à l'Académie des Beaux-Arts. C'est un habile et ingénieux architecte dont elles contrariaient la doctrine, M. Hittorff, qui me provoqua lui-même à les publier, en prenant vis-à-vis de moi l'engagement d'y répondre; et dès lors, il devenait pour moi un devoir, dans l'intérêt même de la vérité, de rendre publics les motifs de mon opinion, et d'ouvrir sur ce point une controverse qui ne pouvait que profiter à la science. Ce ne fut pourtant pas sans regret que je me décidai à combattre quelques-unes des idées de M. Hittorff. J'avais été l'un des premiers, en France, à applaudir, dans cette même chaire d'archéologie, aux brillants travaux de cet architecte; j'estimais ses talents; je partageais à beaucoup d'égards ses vues sur l'architecture polychrôme des Grecs; j'aurais voulu partager de même l'agréable illusion sous le charme de laquelle il était placé, quand il se représentait la Grèce antique peinte sur tous ses murs, comme il avait vu la Pompeï des temps romains, et l'Athènes de Périclès décorée à la manière de la Florence des Médicis; mais je concevais cette illusion de la part d'un artiste épris de son art, enthousiaste de l'antiquité; et j'avoue que, si M. Hittorff eût entrepris de soutenir lui-même son travail contre mes observations, j'aurais renoncé à les défendre : tant il m'en eût coûté, malgré ma conviction profonde, d'engager une lutte de cette espèce avec un artiste de ce mérite, et d'avoir pour adversaire un homme en qui je tenais à conserver un ami.

Mais l'auxiliaire qui s'est présenté pour soutenir la doctrine de M. Hittorff ne m'a laissé du moins ni ce regret, ni ce scrupule; et je puis dire, avec la même franchise, que, sans l'avoir cherché ni provoqué en aucune façon, je

n'aurais pas souhaité d'autre adversaire que celui-là, pour combattre sur le terrain de l'antiquité figurée avec toute la liberté de mon esprit. Resté jusqu'alors étranger aux études archéologiques, il était évident pour moi que ce nouveau champion de la *peinture sur mur* n'avait vu là qu'un thème de controverse, où il s'agissait d'opérer, en grammairien habile, sur quelques phrases grecques : opération facile, du moment que la plupart des textes étaient rassemblés, et qu'il n'y avait plus qu'à dépecer le travail d'autrui avec l'instrument de la critique. C'est bien là, en effet, la tâche que semble s'être imposée le savant auxiliaire de M. Hittorff, et qu'il a remplie avec tout le zèle d'un ami, comme avec toute l'habileté d'un philologue. En traitant à son tour la question, telle que je l'avais posée dans un programme de quelques pages, et en reprenant toutes mes idées une à une, et pour ainsi dire, phrase à phrase, je dois convenir que ce savant n'a presque rien laissé subsister de mon travail ; mais je puis dire aussi qu'il n'a presque rien ajouté du sien aux éléments déjà connus de la question.

Il y avait pourtant, en dehors du cercle étroit que je m'étais tracé, une foule de témoignages à produire, de faits à consulter, qui appartenaient à l'*histoire de la peinture,* et qui permettaient de se faire, des productions de cet art et de leur emploi dans l'antiquité grecque et romaine, une idée plus juste et plus conforme à l'opinion que nous en ont laissée les anciens eux-mêmes. Pour envisager dans toute son étendue cette grande question, il fallait donc sortir de mon programme ; il fallait transporter le débat sur le terrain de l'antiquité tout entière, en me laissant dans le modeste cadre où je m'étais renfermé, et se résoudre à me perdre de vue, pour me mieux combattre. Il est bien vrai qu'en procédant de cette manière, on eût

trouvé le contraire de ce que l'on cherchait. A l'homme qui voulait à tout prix rencontrer partout des *peintures sur mur*, l'antiquité, interrogée dans tous ses monuments, aurait montré partout des *peintures sur bois*. Il est bien vrai encore que, pour se livrer avec succès à cette laborieuse investigation de tous les faits de l'histoire de l'art, il eût fallu des connaissances préliminaires, des études spéciales; tandis qu'il était plus court et plus facile de prendre la question dans les termes circonscrits d'un programme, avec quelques phrases de Pausanias, dont on pouvait tirer tout ce qu'on voulait, pour principale ressource, et avec les peintures romaines, pour supplément aux peintures grecques. De cette manière, on n'avait pas en effet à se mettre en frais d'imagination et de recherches, ce qui est toujours commode; il n'y avait plus que de la critique à faire, ce qui est souvent agréable; la question n'avançait pas beaucoup; mais il y avait une opinion détruite, ce qui est toujours quelque chose.

Dans cette situation, j'ai dû remercier mon adversaire de tout ce qu'il avait fait pour moi, et de tout ce qu'il m'avait laissé à faire. En dehors de son livre comme de mon programme, la question de la peinture des anciens était demeurée à peu près intacte. Je n'avais donné qu'une esquisse, qui n'avait servi qu'à une critique. Il restait à rassembler tous les faits de l'histoire de l'art, à les produire avec toute leur valeur, à les montrer sous leur véritable jour; et ce travail, dont j'avais dès longtemps tous les matériaux réunis sous la main, je pouvais m'y livrer, sans avoir à m'occuper du triste soin de me défendre, ou du soin plus fâcheux encore de récriminer contre autrui; car je ne devais rencontrer nulle part, sur ce nouveau terrain, le critique qui m'avait suivi pas à pas sur le premier. Je perdais de vue mon adversaire et moi-même, en me pla-

çant dans le vaste domaine de l'histoire ; j'oubliais ma querelle, en ne travaillant que pour la science. J'ai donc laissé sans le moindre regret mon programme mis en pièces par la critique, entre les mains qui en avaient fait leur trophée. Au lieu de m'attacher à ramasser un à un, à recoudre péniblement de misérables lambeaux de ce texte, ce qui n'eût servi à rien et profité à personne, j'ai produit sur la même question un livre où tout est nouveau, excepté l'opinion que j'y soutiens ; et, cette fois, mon adversaire aura fort à faire s'il persiste à me suivre partout où j'aurai conduit mon lecteur.

Le débat, qui se trouve maintenant porté devant le public, avait été d'abord instruit dans une académie ; et ici encore, j'ai quelques explications à donner. Mon adversaire avait provoqué entre nous deux une controverse qui ne pouvait manquer d'avoir autant d'arbitres équitables et de juges éclairés que de témoins. C'est dans cette situation, qui devait nous être commune à l'un et à l'autre, qu'il fit deux lectures consécutives d'un mémoire où sans doute il n'avait rien omis, rien négligé de ce qui pouvait être à son avantage ; obtenant, à la première de ces lectures, l'intérêt le plus soutenu ; recueillant, à la seconde, des observations nombreuses et utiles. Pour moi, qui me trouvais alors l'objet de la critique et le président de l'académie, doublement obligé, en cette qualité, à l'attention et à l'impartialité, je rédigeais, dans l'intervalle des séances, le travail que je comptais soumettre à mon tour au même tribunal. Mon livre se faisait à mesure que se développait l'opinion contraire ; et quand mon adversaire achevait sa lecture, j'étais prêt à commencer la mienne. Mais un scrupule, que je n'ai point à qualifier, vint donner à ce débat, jusqu'alors innocemment académique, une direction nouvelle et une gravité insolite. Le critique se retirait de la lice où

il m'avait appelé lui-même, au moment où j'allais y descendre ; il s'en retirait avec tous les avantages qu'il y avait obtenus, me laissant réduit à combattre seul devant une académie, et me privant ainsi de la ressource d'avoir à mon tour pour contradicteur celui qui m'avait choisi pour adversaire. C'est de cette manière, c'est à son exemple, que je me suis vu dans la nécessité de prendre aussi le public pour arbitre, au lieu de continuer dans le sein d'une académie une controverse qui y était née, qui devait y rester, et qui n'aurait fait qu'ajouter un nouveau feuillet à son histoire, toute remplie de ces pacifiques luttes de la science.

Voilà, sans manquer à la convenance et à la vérité, ce que j'avais à dire sur ce qui a été l'occasion de cet ouvrage. On voit que tout a été pour moi imprévu et involontaire, dans la publication de ma pensée, comme dans le choix de mes adversaires ; et cet aveu devrait me servir d'excuse, si j'en avais besoin. J'aurais plus de titres encore à l'indulgence de mes lecteurs, s'il s'agissait de justifier auprès d'eux la forme de mon livre, sous le rapport des représailles, en bien petit nombre, que j'ai été dans le cas d'exercer à l'égard de l'habile critique qui m'avait provoqué ; mais je ne pourrais me procurer à moi-même cette satisfaction, sans entrer dans des explications qui ne conviennent pas à mon caractère. Il est pourtant un reproche que je dois prévenir, de quelque part qu'il m'arrive : c'est celui d'avoir relevé, dans le travail de mon savant adversaire, des omissions qui ne se trouvent plus maintenant dans ce travail rendu public. Cette circonstance m'oblige à déclarer que *les omissions dont il s'agit avaient été signalées, en présence d'une académie, en face de l'auteur lui-même, soit dans le cours d'une discussion contradictoire, soit dans la lecture qui lui a succédé ;* si donc elles ont été réparées depuis, si des textes que le critique n'avait pas employés, si des témoi-

gnages qu'il ne connaissait pas, ont passé dans son livre, après avoir été produits dans la discussion, je ne prétends pas m'en faire un mérite ; mais il serait encore moins équitable de me l'imputer à tort. Quant à des erreurs de détail, qui auraient disparu de son ouvrage, et qui se trouveraient combattues encore dans le mien, ce ne serait pas tout à fait en pure perte que cette réfutation aurait lieu. Car des idées fausses, des arguments vicieux, des analogies trompeuses, qui s'étaient produits une fois dans cette controverse, pouvaient encore s'y reproduire ; une arme abandonnée sur le terrain, comme inutile ou dangereuse, pouvait être ramassée par une autre main, moins scrupuleuse ou moins habile ; et s'il arrive que, sur quelques points, ma critique manque aujourd'hui d'application, elle ne manquera pas pour cela d'objet, ni peut-être même de mérite.

Maintenant que j'ai accompli la partie la plus pénible de ma tâche, il me reste un devoir plus doux, plus facile à remplir, en déclarant que j'ai lu avec beaucoup d'intérêt le livre qui vient d'être publié sous le titre de : *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale.* Bien que je n'admette pas plus, dans sa généralité, le fait même, que l'expression, qui n'est pas encore française, je puis dire que ce livre m'a paru, sinon d'une instruction très-solide, au moins d'une lecture fort agréable. On y reconnaît les brillantes qualités de son auteur, une discussion vive et lumineuse, beaucoup de finesse dans les aperçus et de sagacité dans les déductions ; surtout, un rare bonheur à profiter des moindres avantages ; une dextérité qui n'éclate pas moins dans l'emploi des arguments qui lui sont favorables, que dans la manière dont il écarte ceux qui le gênent ; cette adresse qui consiste à étendre ou à resserrer l'acception propre des mots, selon le besoin qu'on en a ; enfin, cette habileté qui tire d'un fait unique une notion générale,

et qui supplée par des présomptions ou des conjectures aux témoignages qui manquent. Si l'auteur, écrivant pour les artistes et les gens du monde, a craint de trop paraître homme de collége en multipliant les textes grecs, on sent bien, à la manière dont il emploie le peu qu'il en cite, qu'il est maître de l'instrument qu'il manie; on voit même qu'il a dû lui en coûter de produire, sur un sujet grave, un livre frivole, destiné à un public superficiel; au lieu d'écrire savamment, pour des lecteurs instruits, comme il en a l'habitude; mais quoi qu'il fasse pour paraître léger, et même quelquefois plaisant, c'est toujours l'habile philologue qui se découvre dans le novice antiquaire. S'il se montre sobre de faits, il abonde en raisonnements; sa critique sur tout est d'une fécondité inépuisable, et toujours sous une forme piquante; et si, après avoir réussi souvent à détruire des opinions opposées, il n'est pas parvenu à établir victorieusement la sienne, il aura du moins rendu ce service à la thèse que j'ai soutenue, d'avoir assuré son triomphe: car il n'était pas possible d'employer à la combattre plus de savoir, d'esprit et de bonne volonté.

C'est maintenant au public qu'il appartient de prononcer entre deux opinions qui ont donné l'une et l'autre à peu près tout ce qu'elles avaient à produire. La question se trouve suffisamment instruite pour être résolue, si une solution est possible; et trop d'intérêt s'y attache, pour qu'il n'intervienne pas, à la suite de débats si approfondis, une décision satisfaisante. Déjà, en effet, les esprits se sont considérablement éclairés sur plusieurs des points qui touchent à l'histoire de la peinture, notamment *sur l'emploi de la Couleur* dans les œuvres de l'architecture et de la plastique des anciens; et l'exagération qui s'était introduite aussi dans cette question tend à se réduire à des termes plus raisonnables, à mesure que les monuments sont

mieux observés et mieux décrits. M. Semper avait ouvert sur ce point une discussion qui a déjà produit d'importants résultats, et qui en promet encore de nouveaux. Quelques aperçus hasardés qui se trouvaient mêlés, dans l'écrit de cet architecte, parmi beaucoup de vues ingénieuses, ont donné lieu à un savant de Berlin, M. Fr. Kugler, de publier un travail où la *Polychrômie de l'architecture et de la statuaire grecques* est envisagée, dans ses applications et dans ses limites, d'une manière aussi complète qu'exacte et judicieuse. Dans le même temps, un jeune et habile architecte, M. Wiegmann, formé à l'école de Goettingue par les leçons de M. K. Ott. Müller, développait sur les divers emplois de la peinture grecque, et notamment *sur la Fresque*, des vues puisées en grande partie dans l'observation des monuments et dans la pratique de l'art, qui ne seront pas d'une médiocre utilité pour la solution de la question principale. On attend enfin de M. de Klenze un traité *sur la Polychrômie des Grecs envisagée dans son principe*, qui ne peut manquer de fixer sur ce point important l'opinion encore incertaine des savants et des artistes.

Le nom que je viens de citer, pour annoncer une œuvre qui se prépare, m'avertit que j'ai à remplir une autre obligation envers son auteur, que j'ai à acquitter une dette personnelle envers l'habile et savant architecte de Munich, qui avait bien voulu, à ma prière, faire examiner, par un des artistes placés à Athènes sous sa direction, les murailles intérieures du temple de Thésée, pour s'assurer s'il y restait quelque vestige des *peintures sur mur* qui auraient existé dans cet édifice. Le résultat de cet examen, *fait, au moyen d'échelles et de lumières, avec le soin le plus scrupuleux et pour ainsi dire à la loupe*, est qu'*il ne subsiste sur aucune des masses de l'enduit, qui paraît provenir de temps chrétiens, la moindre trace de couleurs, la moindre apparence de traits ou de contours.*

Voilà donc un fait qui devra désormais être admis dans la science avec l'autorité du nom de M. de Klenze, et qui remplacera tant d'observations fugitives, de conjectures hasardées, d'inductions gratuites ou intéressées, auxquelles avait donné lieu le monument dont il s'agit. Le renseignement que j'avais dû à M. Thiersch, les conséquences qu'on avait tirées des observations de M. Semper, auront ainsi perdu beaucoup de leur valeur; et si l'on s'obstine encore à trouver des *peintures sur mur* dans le *Théseïon*, ce n'est plus du moins sur les murailles mêmes de cet édifice, où elles ont tout à fait disparu, qu'on ira les chercher, ce sera dans le texte de Pausanias, où elles ne sont pas davantage.

Je n'ai plus qu'un dernier mot à ajouter : c'est qu'en me proposant pour unique objet de cet écrit, de *Rechercher historiquement l'emploi de la Peinture, chez les Grecs et chez les Romains*, j'ai réservé pour un autre travail tout ce qui touche à la *partie technique* de cet art, aux divers *genres de peinture, en détrempe, à fresque* et *à l'encaustique*, dans l'antiquité grecque et romaine, de même que je me suis proposé de traiter ailleurs en détail de la *peinture des Tombeaux*, et de toute une classe de peintures comprises sous le nom de *Scénographie*. C'est donc une suite de mémoires, rédigés en grande partie depuis longtemps, que je compte publier aussi promptement que les circonstances me le permettront, si toutefois ce premier fruit de mes recherches est accueilli avec quelque intérêt par le public.

RAOUL-ROCHETTE.

Πολλοῖς δ' ἀνπλέγειν μὲν ἔθος περὶ παντὸς ὁμοίως·
Ὀρθῶς δ' ἀνπλέγειν, οὐκ ἔπ τοῦτ' ἐν ἔθει.
Καὶ πρὸς μὲν τούτοις ἀρκεῖ λόγος εἷς ὁ παλαιός·
Σοὶ μὲν ταῦτα δοκοῦντ' ἔστω, ἐμοὶ δὲ τάδε.

(Even. *apud.* Athen. IX, 367, E.)

SOMMAIRE DES CHAPITRES.

INTRODUCTION

Où l'on fait connaître l'occasion et l'objet de cet ouvrage, le plan qu'on y a suivi; et où l'on expose des vues générales sur le caractère propre à la peinture des Grecs; d'où résulte la haute importance accordée à la *peinture sur bois* . . . . . Pag. 1-14

§ I. Du sens et de la valeur des mots grecs et latins qui servent à désigner les *peintures;* d'où résulte la preuve philologique qu'elles étaient généralement *sur bois* . . . . . Pag. 14-45

§ II. De l'enlèvement et du transport des *peintures grecques*, dans l'antiquité; d'où résulte la preuve matérielle qu'elles étaient *sur bois* . . . . . Pag. 46-86

PREMIÈRE PARTIE.

De la peinture employée à la décoration des édifices sacrés et publics, chez les Grecs.

§ I. Des tableaux consacrés dans les temples par un motif religieux, et servant à la décoration des lieux sacrés . . . . . Pag. 87-115

§ II. Des peintures historiques qui faisaient partie adhérente de la décoration des temples, des portiques et d'autres édifices publics . . . . . Pag. 115-144

§ III. Des peintures historiques employées à la décoration des édifices d'Athènes . . . . . Pag. 144-208

§ IV. Des portraits ou images, soit en pied, soit en demi-figure, des personnages historiques de la Grèce, exposés dans les lieux publics, ou consacrés dans les temples . . . . . Pag. 208-246

§ V. De la pornographie ou des peintures licencieuses, la plupart de sujets sacrés, et exécutées de la main d'habiles maîtres, pour être

placées dans les temples ou dans des édifices publics, et plus tard dans des habitations privées. . . . . Pag. 246-268

DEUXIÈME PARTIE.

De la peinture employée à la décoration des édifices sacrés et publics, chez les Romains.

§ I. Des peintures de style historique, exécutées sur mur ou autrement dans les temples de Rome. . . . . Pag. 269-297

§ II. Des tableaux employés comme ornements dans la décoration des temples et des édifices publics de Rome. . . . Pag. 298-334

§ III. Des portraits de personnages historiques, placés dans les temples et dans les édifices privés, et de la manière dont ils y étaient disposés, ainsi que les peintures de style historique... Pag. 334-359

Conclusion. . . . . Pag. 360-362

APPENDICE.

De quelques pratiques de l'art, qui étaient en rapport avec l'emploi des *peintures sur bois* encastrées *dans le mur*. . . . . Pag. 363-396

PEINTURES ANTIQUES INÉDITES.

Canacé, Pasiphaë, Scylla, Myrrha, Phèdre. . . . . Pag. 397-401

Un Sacrifice des temps héroïques, d'après des fragments d'un vase peint. . . . . Pag. 401-412

La Diane d'Herculanum. . . . . Pag. 412-415

Les Athéniennes au tombeau de leurs proches, d'après un vase attique de Salamine. . . . . Pag. 415-427

L'Espérance, d'après une mosaïque en relief. . . . . Pag. 427-430

Concert de femmes grecques, d'après un vase de Centorbi, peint à l'encaustique. . . . . Pag. 430-434

La Danse funèbre, d'après une peinture sur enduit d'un tombeau de Ruvo. . . . . Pag. 434-442

Additions et Corrections. . . . . Pag. 443-453

RECHERCHES

SUR L'EMPLOI

DE LA PEINTURE,

DANS LA DÉCORATION

DES ÉDIFICES SACRÉS ET PUBLICS,

CHEZ LES GRECS ET CHEZ LES ROMAINS.

INTRODUCTION.

La plupart des difficultés que présente l'histoire de la peinture chez les Grecs, et qui ne se rencontrent ni en si grand nombre, ni à un si haut degré, dans celle des autres arts du dessin, tiennent bien moins encore à la rareté, à l'insuffisance ou à l'obscurité des témoignages, qu'à la disparition totale, qu'à la destruction irréparable des productions de cet art. Il est trop avéré qu'il ne s'est rien conservé, qu'on ne peut espérer de rien recouvrer des innombrables travaux de peinture qu'avait produits la Grèce, à presque toutes les époques de son histoire, sur presque tous les points de son domaine. Peintures sur mur et sur bois, à l'encaustique, à fresque et en détrempe; tableaux d'histoire et de genre; chefs-d'œuvre des écoles d'Athènes, de Corinthe et de Sicyone, de

l'Asie et de la Grande-Grèce : tout a péri et péri sans retour. On sait de plus que c'est à Rome, où la plupart des productions capitales des plus grands maîtres avaient été transportées de tous les points de la Grèce et de l'Asie, et où elles se trouvaient encore au temps de Pline, qu'a été accompli ce grand naufrage de la peinture antique; et que ce qui pouvait rester à la Grèce, dépouillée par tant de mains et durant tant de siècles, de peintures, ou trop endommagées par le temps, ou trop adhérentes aux édifices, ou trop peu dignes d'en être enlevées, a été détruit sur place, soit par l'effet de la vétusté, soit par la main des barbares, et sans doute aussi par celle des chrétiens: en sorte que, par une dure nécessité, la peinture des Grecs est restée tout entière ensevelie sous les ruines de l'antiquité.

Privés du secours des monuments qui nous aident si puissamment à rétablir, dans l'histoire des autres arts, ce qui s'y trouve d'obscur ou d'erroné, et à y suppléer en partie ce qui y manque, nous sommes donc réduits à ne connaître la peinture antique, dans ses divers genres, dans ses procédés variés, dans ses applications nombreuses, que par des textes rares, souvent difficiles, qui ne contiennent que des indications succinctes, ou des allusions indirectes, ou même des notions contradictoires. Les peintures qui ont été retirées des ruines des petites villes gréco-romaines de la Campanie, englouties par le Vésuve, ne pouvaient être ici d'aucune ressource; attendu que, produites à une époque de décadence, dans des villes du troisième ou du quatrième ordre, pour des usages domestiques, et par la main d'artistes subalternes, elles se trouvaient tout à fait en dehors du domaine de la peinture grecque; et la connaissance même de ces peintures, d'un si grand intérêt archéologique, mais d'une exécution généralement très-négligée et d'un style médiocre, n'était propre qu'à

exercer une influence fâcheuse sur l'esprit des antiquaires, en établissant pour eux plus d'une présomption qu'ils devaient être tentés d'admettre comme autant de faits, en motivant à leurs yeux certains rapports de goût, de style, de procédé et d'emploi même de l'art de peindre, entre des murailles ainsi décorées et les édifices des beaux siècles de la Grèce : rapports qui pouvaient bien n'avoir en effet qu'une apparence trompeuse. C'est ainsi que presque toutes les questions qui touchent à la peinture des Grecs sont devenues, entre les antiquaires, le sujet d'autant de controverses, qui sont loin encore d'être épuisées, et qui peut-être ne seront jamais résolues à la satisfaction commune.

Telle est, entre autres, la question qui s'est élevée récemment au sujet de la *peinture sur mur,* qu'un habile architecte, M. Hittorff, frappé des nombreux exemples d'architecture coloriée qu'il avait recueillis en Sicile, a cru pouvoir admettre, comme une pratique générale des plus habiles maîtres et dans les plus beaux temps de la Grèce, comme une décoration habituelle des édifices sacrés et publics, dont les peintures de Pompeï et d'Herculanum, exécutées pareillement sur le mur, n'auraient été que la continuation, et dont la tradition se serait perpétuée, à travers toute la durée du moyen âge, jusqu'au temps de la renaissance. Cette opinion, contraire à l'idée qu'on s'était faite et qu'on devait se faire de la nature des travaux de la peinture historique des Grecs, n'était encore fondée que sur quelques témoignages mal interprétés, et sur beaucoup d'allégations fausses ou gratuites. Mais en s'autorisant de l'exemple séduisant des villes antiques, fortifié du brillant spectacle de l'Italie moderne, on transportait dans le domaine du sentiment une question qui devait être débattue dans celui de la science; on s'adressait aux yeux pour con-

vaincre l'esprit; et, à défaut de raisons tirées des classiques, on accréditait des impressions recueillies dans les rues de Pompeï et dans les cloîtres de la Toscane. Or, cette manière de procéder dans un sujet grave et sérieux m'avait paru mériter d'être soumise à une discussion sévère, afin de réduire à ses véritables termes une question qui, abandonnée à l'imagination des artistes, risquait de s'égarer au delà de toutes les bornes raisonnables.

C'est trop souvent, en effet, le sort des idées les plus heureuses, qu'elles se gâtent par l'abus qu'on en fait, et qu'en des mains imprudentes les vérités les mieux constatées deviennent, par l'exagération qu'on y mêle, des éléments de trouble et d'erreur, même dans le paisible domaine de l'archéologie. Le grand fait de la sculpture polychrôme, établi par l'illustre auteur du *Jupiter Olympien*, fait immense et fécond, en ne le considérant qu'en lui-même, par rapport au seul art de la statuaire, et bientôt après trouvé d'accord avec tant d'exemples d'architecture coloriée, qui nous ont montré l'antiquité grecque sous un aspect tout nouveau, fut une de ces hautes révélations qui ouvrent à l'esprit d'investigation un champ neuf et fertile, mais à la suite desquelles ne manque presque jamais de se précipiter l'esprit d'imitation. Or, c'est dans ce cas qu'il convient à la critique de se placer à l'entrée de la carrière tracée par le savoir et le génie, pour en écarter l'ignorance présomptueuse et pour y guider des esprits avides de connaissances nouvelles plutôt que préparés à les recevoir. Tel avait été l'objet de mes *Observations* concernant l'emploi de la *peinture sur mur chez les Grecs*[1]; observations d'ailleurs réduites à un

[1] Ces *Observations* ont été publiées dans le *Journal des Savants* de 1833, cahiers de juin, juillet et août, et il en a été fait un tirage à part, d'un très-petit nombre d'exemplaires, distribués seulement entre les amis de l'auteur, p. 1-28.

petit nombre de faits, et exprimées avec toute la sobriété de paroles qu'il m'avait été possible d'y mettre; et tel avait été le motif qui m'avait déterminé, en les publiant, à provoquer, sur ce point important de l'histoire de l'art, un examen impartial et approfondi de la part des véritables maîtres de la science.

Je devrais croire que cet objet n'a pas été tout à fait manqué, ni ce motif méconnu, d'après l'écrit que mes observations ont suggéré au célèbre professeur Hermann, de Leipzig[1]. En prenant mon travail comme le programme de la question que j'avais recommandée à l'attention des antiquaires, ce grand philologue s'est surtout attaché à fixer, avec l'habileté qui lui est propre, et avec l'autorité qui lui appartient dans ces matières, le véritable sens de quelques textes que j'avais employés, et je puis dire que, sur beaucoup de points, son interprétation s'est trouvée d'accord avec la mienne. Quant au fait même mis en question, c'est à savoir, à l'emploi plus ou moins étendu qui eut lieu de la peinture dans la décoration des édifices publics chez les Grecs, l'illustre professeur de Leipzig, tout en ajoutant quelques faits nouveaux qui tendent à justifier cette application de l'art de peindre faite en certaines circonstances, a jugé les exagérations où s'était jeté à cet égard l'architecte français[2], d'une manière qu'il m'est permis de regarder comme un assentiment complet à l'opinion que j'avais exprimée moi-même, et qui n'était que la conséquence rigoureuse de la doctrine d'un des premiers antiquaires de notre âge, du savant qui a le plus approfondi toutes les questions

[1] *De veterum Græcorum picturâ parietum, conjecturæ, scriptæ*, etc. auct. God. Hermanno, Lipsiæ, 1834, p. 1-20; reproduit dans le t. V de ses *Opuscula*, p. 207-229, Lips. 1834.

Hermann, *de Picturâ*, etc., p. 13 : De aliis aliorum erroribus, maximèque de Hittorffii mirabilibus commentis, ità disputavit Rochettus, illi ut satis refutati videantur.

relatives à l'histoire de la peinture des anciens, de l'illustre M. Boettiger.

Ainsi fixée, d'une part, sur l'intelligence de textes importants, et, de l'autre, débarrassée des notions fausses ou superficielles qu'y avait introduites l'enthousiasme peu éclairé d'un artiste étranger à ces études, la question avait donc fait, entre les mains de M. Hermann, un progrès réel; et si le travail de ce critique laissait quelque chose à désirer, c'était peut-être que son auteur se fût trop scrupuleusement renfermé dans le cadre étroit d'un programme, et surtout qu'il se fût borné à l'examen des textes de Pausanias, sans y joindre d'autres témoignages qui en fixent le sens et qui en établissent la valeur. Toutefois la discussion se trouvait ainsi ramenée sur son véritable terrain, celui où la critique pouvait, à l'aide de renseignements classiques et non plus de présomptions vagues ou d'analogies étrangères, essayer de déterminer la part plus ou moins considérable qu'avait obtenue la *peinture de style historique,* la seule qui fasse l'objet du débat, dans la décoration des édifices de la Grèce.

C'est dans cette circonstance qu'il s'est présenté un auxiliaire aux idées de M. Hittorff, qui non-seulement a entrepris de défendre ces idées dans toute l'extension qu'elles pouvaient admettre, mais qui encore s'est chargé de leur fournir, dans l'examen critique des témoignages allégués de part et d'autre, cette base solide qui requérait la main d'un philologue, et qu'elles n'avaient pu recevoir de celle d'un architecte. Ainsi, ce n'est plus seulement l'artiste, placé involontairement sous le charme des impressions de Pompeï et sous l'empire des traditions de la renaissance, qui s'est imaginé la Grèce antique peinte sur tous ses murs, comme il avait vu les cloîtres, les églises et les palais de l'Italie moderne, et qui méritait quelque

indulgence pour s'être livré à une illusion si séduisante; c'est un grave critique, libre de pareilles impressions et affranchi de pareils préjugés, qui trouve dans les textes grecs et latins la preuve matérielle de ces murailles peintes, de ces temples, de ces pœciles, de ces prytanées grecs, ornés, sur l'enduit qui les couvrait, de peintures des plus grands maîtres, et qui explique philologiquement le *Parthénon* d'après le *Vatican*, et le *Lesché* de Delphes d'après le *Campo Santo* de Pise. Ainsi se sont trouvés remis en discussion des textes dont on avait pu croire le témoignage irrévocablement acquis à l'opinion contraire. Le sens des termes les plus élémentaires de la question, des expressions les plus usuelles de la langue de l'art, a été controversé pour en tirer des inductions nouvelles; l'existence même des procédés les plus vulgaires a été contestée pour détruire une seconde fois par le raisonnement des tableaux que le temps avait détruits. Peu s'en est fallu que la *peinture sur bois*, poursuivie jusque dans l'atelier du menuisier, n'ait été chassée tout entière de son antique et légitime domaine pour faire une part plus large à la *peinture sur mur;* et Pline, s'il assistait à ce débat, pourrait se croire témoin d'une révolution pareille à celle qui lui arrachait ces judicieuses plaintes sur le sort d'un art jadis consacré à de si nobles usages, et destiné à périr obscurément sur les murailles où il était relégué [1]: *Nunc et purpuris in* PARIETES *migrantibus, nulla* NOBILIS *pictura est.*

Ce travail d'un savant, habitué à manier avec dextérité l'instrument de la critique, mais dont l'habileté s'était jusqu'ici exercée sur des textes grecs, d'époque alexandrine, plutôt que sur les monuments figurés de l'art antique, et dont l'attention même ne s'était pas encore portée au delà de l'Égypte grecque

[1] Plin. XXXV, 7.

et romaine, a répondu assez exactement à l'idée qu'on avait pu s'en former sous ce double rapport. C'est surtout, en effet, par le soin avec lequel y sont mis en œuvre les éléments déjà connus de la question, et par un louable effort d'élever une critique de mots à la hauteur d'une discussion de faits, que ce travail se recommande, sans qu'il s'y trouve beaucoup d'éléments nouveaux dus aux recherches propres de l'auteur. On semble s'être attaché à détruire ou à infirmer certains témoignages qui pouvaient prévaloir contre l'opinion qu'on s'était faite, en même temps qu'on admettait dans toute leur valeur, dans toute leur extension, tous ceux qui lui étaient favorables, de manière à tirer de chaque fait particulier la preuve ou tout au moins l'indice d'une pratique générale. On ne s'est pas fait scrupule de prendre chez les Romains l'exemple dont on avait besoin pour autoriser ce qui avait dû avoir lieu chez les Grecs. En un mot, c'est sur des textes déjà employés avec plus ou moins de succès, c'est sur une matière toute préparée par d'autres mains, en y introduisant à propos l'élément romain, à défaut du grec, que l'auteur a exercé sa critique, plutôt qu'il ne s'est donné la peine de rechercher lui-même, dans l'ensemble des notions historiques fournies par l'antiquité, des faits ou des motifs qui n'eussent pas encore été produits à l'appui de son opinion. De ce côté, je suis donc obligé de convenir que la question aura peu gagné; mais, sous le rapport de la discussion des faits et des témoignages connus, il serait à craindre qu'elle n'eût beaucoup perdu, si la valeur de ces témoignages et si l'importance de ces faits avaient éprouvé des atteintes graves et réelles.

Il devient donc nécessaire de reprendre en son entier, d'embrasser sous toutes ses faces une question que je n'avais traitée d'abord que sous la forme de programme, en la rédui-

sant dans de certaines conditions d'art et de goût, de temps et de lieu, en y supprimant les développements et en y épargnant même les paroles, au point de m'exposer à être mal compris; ce qui m'est arrivé quelquefois. Plus libre sur ce nouveau terrain où la discussion est transportée, je la suivrai partout où l'on a voulu la conduire, et plus loin encore, et dans toutes les régions qu'elle peut atteindre. Je n'irai pas cependant jusqu'à Vespasien, pour trouver la preuve de ce qui s'était fait sous Périclès; car les édifices de Pompeï suffiraient seuls pour nous apprendre, même sans le témoignage de Pline, qu'on peignait généralement sur mur, à Rome comme à Pompeï, même avant le siècle de Vespasien. Il ne sera question non plus que de *peintures sur bois* appliquées aux murailles, et encore de *peintures de style historique*, chez les Grecs et chez les Romains. Les nombreuses applications qui se firent de l'art de peindre dans l'antiquité, et qui eurent lieu sur presque toutes les matières, sur les *métaux*, sur le *marbre*, sur le *plâtre*, sur la *toile*, sur les *peaux*, sur l'*argile*, sur l'*ardoise*, sur l'*ivoire*, resteront en dehors de cette discussion.

Mais il conviendra d'y rétablir d'abord, dans toute son importance, le fait même de la *peinture sur bois*, qui n'a été qu'indiqué en passant et en peu de mots par le critique, comme s'il était étranger à la question qui nous occupe, tandis qu'il domine en effet toute cette question, qu'il constitue à lui seul l'histoire presque entière de cette branche de l'art; car du moment qu'il sera démontré que les chefs-d'œuvre de la peinture grecque, transportés de tous les points de la Grèce à Rome, où Pline les avait sous les yeux, quand il les décrivait, étaient des *peintures sur bois*, et que ces *tableaux*, originairement placés dans la Grèce sur les murailles des temples et des édifices publics, avaient reçu à Rome une destination semblable, une grave

présomption se trouvera acquise en faveur de l'opinion que je soutiens. On aura déjà la certitude que des *tableaux,* et en très-grand nombre et du plus grand mérite sous le rapport de l'art, avaient servi, dans la Grèce, de *revêtement,* d'*ornement* aux murailles des édifices sacrés, et qu'ils avaient eu le même emploi à Rome. On sera dès lors doublement autorisé à étendre cette notion à d'autres peintures de temples et de portiques, dont la nature est encore controversée avec plus ou moins de raison; et dans le petit nombre de cas où l'on pourrait croire que ces peintures étaient réellement *exécutées sur le mur même,* au lieu d'y être *simplement appliquées,* c'est au défenseur de la première opinion que l'on demandera des preuves positives, des témoignages directs, tandis qu'en se plaçant dans la seconde hypothèse, on n'aura besoin que d'alléguer l'usage général et d'invoquer une sorte de notoriété publique. Le fait capital, immense, incontestable de la *peinture sur bois,* devra donc être replacé dans toute sa valeur, avec toutes ses conséquences, à la tête de cette discussion, d'où on l'avait prudemment écarté ; et, de cette manière, bien des doutes qui pouvaient y régner encore se trouveront déjà dissipés, avant même d'être soumis à l'épreuve d'un examen sérieux.

La discussion serait bien plus courte encore, et la solution bien plus facile, si l'on se plaçait à cet égard dans un point de vue plus général. La question de la *peinture sur mur* n'en est réellement pas une pour tout homme qui s'est rendu familière, par des études spéciales, l'intelligence de l'art des anciens. La sculpture ayant été de bonne heure, chez les Grecs, l'art qui donna le ton à tous les autres, et cet art ne pouvant se signaler que par le choix et par l'expression des belles formes, il en résulta pour la peinture des conditions étroite-

ment liées avec ce principe. La science du dessin, jointe à l'élévation du style, devint son principal mérite; la correction et la pureté du trait, ses qualités les plus essentielles; et tout, dans la pratique de cet art, se trouva subordonné à cette obligation d'un dessin savant, au point que nous pourrions à peine nous en faire une idée d'après l'anecdote si connue du défi d'Apelle et de Protogène, où la perfection du trait dut tenir du prodige, si les peintures des vases grecs, ouvrages d'artistes subalternes, ne nous offraient, dans des contours de figures rapidement tracés au pinceau sur une substance molle, ce genre de mérite porté quelquefois à un degré si éminent, qu'il défierait la main des dessinateurs les plus exercés parmi nos peintres les plus habiles.

De cette aptitude merveilleuse à dessiner des artistes grecs, de cette science profonde qu'ils y avaient acquise, de cette pureté exquise qu'ils y recherchaient, dérivent toutes les qualités attribuées à la peinture des Grecs. De là aussi résulta pour leurs artistes la nécessité de peindre sur des *tables de bois,* seul moyen qu'ils eussent à leur disposition pour déployer à leur aise, dans la solitude laborieuse de l'atelier, toute la science de leur dessin, toute la sûreté de leur main, toute la délicatesse de leur pinceau. De là enfin le peu de cas qu'ils durent faire de la peinture sur mur, qui exige une pratique plus expéditive, qui vise plus à l'effet, et qui comporte en général une exécution moins châtiée et plus brillante. Ces raisons, que je dois me borner à indiquer ici en peu de mots, mais qui trouveront ailleurs leurs preuves et leurs développements, raisons puisées dans le génie même de l'art, et toutes justifiées par son histoire, auraient pu arrêter le critique qui s'est fait de la peinture grecque une idée si différente, au point de ne voir dans les grands peintres de la Grèce que des

décorateurs de murailles, s'il n'était évident qu'en abordant pour la première fois de sa vie une question de l'histoire de l'art, sans études préliminaires, sans connaissances spéciales, il envisageait cette question d'un seul côté, en l'isolant de toutes les considérations de goût qui s'y rapportent, en la traitant, telle qu'il la trouvait exposée, dans un programme de quelques pages, sans voir presque rien au delà, sans chercher presque rien ailleurs. C'est donc l'ensemble des idées et des faits qui constituent l'histoire de la peinture grecque, et qui ne laissent aucun doute sur son véritable emploi, qu'il s'agit maintenant de rétablir; et ce sujet, traité avec toute l'étendue qu'il comporte et tout l'intérêt qu'il mérite, devait seulement trouver, parmi tant d'illustres antiquaires de notre âge, un interprète plus habile.

Je diviserai mon travail en deux parties. La première traitera de ce qui concerne la peinture, considérée sous le point de vue qui m'occupe, dans l'antiquité grecque; la seconde aura pour objet la peinture, employée de la même manière chez les Romains. Chacune de ces deux parties se composera de plusieurs articles distincts. Ainsi, dans la première, j'examinerai : I. les *tableaux consacrés dans les temples par un motif religieux;* II. les *peintures qui faisaient partie intégrante de la décoration des temples, des portiques et des autres édifices publics;* III. les *portraits de personnages historiques exposés dans les mêmes lieux.* Dans la seconde, je passerai successivement en revue : I. les *peintures de style historique exécutées sur mur ou autrement, dans les temples de Rome;* II. les *tableaux d'école romaine ou étrangère employés comme ornements dans la décoration des temples et des édifices publics;* III. les *portraits des personnages historiques employés au même usage.* Tel sera le plan de ce travail, en dehors duquel resteront plusieurs classes de peintures grecques et ro-

maines, notamment celles des *tombeaux*, et la *scénographie*, qui seront ailleurs l'objet d'un examen particulier.

Mais, afin d'assurer notre marche dans la vaste carrière que nous aurons à parcourir, il importe de la débarrasser de quelques obstacles qui y ont été jetés ; il convient d'être bien fixé sur le sens des termes que nous emploierons pour désigner des *peintures*, ainsi que sur la valeur de certaines circonstances relatives au déplacement, à l'enlèvement et au transport des peintures antiques; circonstances d'où peut résulter, plus sûrement que d'aucune autre manière, la connaissance exacte de la nature même de ces peintures. Une discussion préliminaire sur ces deux points aura le double avantage de dissiper les doutes qui ont été répandus sur l'emploi de mots qu'on aurait dû croire à l'abri de toute incertitude; de réduire à sa juste valeur l'importance d'opérations dont on a beaucoup abusé; et, en écartant ainsi un grand nombre d'objections de détail, auxquelles il serait trop long et à peu près superflu de répondre, d'empêcher que ce travail ne prenne, comme celui qui l'a motivé, une forme polémique qu'il n'est ni dans notre intention ni dans l'intérêt de la science de lui donner. C'est en opposant à l'opinion contraire une masse de témoignages authentiques et de faits positifs, les uns et les autres omis ou négligés par le savant académicien qui s'est fait l'auxiliaire de cette opinion, que j'entreprends de la réfuter; non, comme on l'a fait à mon égard, en reprenant un à un, en retournant en tout sens le petit nombre de textes classiques que j'avais d'abord produits, et en tourmentant passablement mon propre texte : sorte de controverse où je pourrais me signaler à mon tour, et où j'aurais à exercer plus d'une juste représaille, mais sans avoir rien à y gagner ni pour la science ni pour moi-même. Il s'agit ici de l'intérêt de la vérité, qui ne doit se

défendre que par des faits et d'une manière grave, et non d'un assaut de dialectique, où l'on peut déployer beaucoup de subtilité sans montrer beaucoup de savoir, et faire de part et d'autre une grande dépense de paroles sans aucun résultat.

§ I.

Du sens et de la valeur des mots grecs et latins qui servent à désigner les *peintures* : d'où résulte la preuve philologique qu'elles étaient généralement *sur bois*.

Je commence par déclarer que je n'entends parler ici que de *peintures de style historique*, c'est-à-dire de cette sorte de *peintures* qui avaient pour objets les *images des Dieux* et les *actions des Héros*, traitées de la main des vrais maîtres de l'art, pour me servir des expressions mêmes de Platon[1] : τὴν τῶν ΓΡΑΦΈΩΝ εἰδωλοποῖαν περὶ τὰ θεῖά τε καὶ ἀνθρώπινα σώματα γιγνομένην; ce que Vitruve, dans son langage mélangé de mots grecs, nomme *megalographia*[2]; ce que Plutarque appelait χρηστογραφία[3], en parlant des travaux de l'école de Sicyone, la première, en effet, des écoles grecques de peinture. Je ne nie point, et je n'ai jamais songé à nier que, dans des temps plus ou moins anciens, plus ou moins rapprochés du berceau de la civilisation grecque, alors que les temples, construits *en*

[1] Platon. *in Crit.* p. 107, C, T. X, p. 35-36, Bipont.

[2] Vitruv. VII, 5 : « Megalographiam habentem deorum simulacra. » M. Hermann, qui cite ce passage de Vitruve, *de Pictur.* p. 4, le rapproche avec raison de celui-ci de Platon, *Sophist.* p. 235, E, T. II, p. 238, Bip. : Οὔκουν ὅσοι γε τῶν ΜΕΓΆΛΩΝ πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ ΓΡΆΦΟΥΣΙΝ, κ. τ. λ. Ansaldi, qui cite le même passage de Vitruve, *de sacro et publico Tabularum pictarum Usu*, pag. 276, lit *melographia*, mot qui n'offre aucun sens. Voyez, du reste, sur la μεγαλογραφία, opposé à la ῥωπογραφία, des observations de M. Welcker, aussi neuves que savantes, *ad* Philostr. Sen. *Imag.* p. 396-8.

[3] Plutarch. *in Arat.* § 13.

bois, devaient être revêtus de *stucs peints,* comme on peut l'inférer des *triglyphes* enduits de *cire coloriée en bleu, cera cœrulea,* qui appartenaient, suivant Vitruve[1], à l'architecture primitive des Grecs, et dont on a recueilli plus d'un exemple dans des édifices plus récents, il n'y ait eu de la peinture appliquée aux murailles. Ce fait, depuis longtemps admis dans l'histoire de l'art, est d'accord avec celui des *simulacres de bois,* ξόανα, qui étaient certainement *peints* aussi, et le plus souvent revêtus d'étoffes réelles, ainsi que l'a montré M. Quatremère de Quincy[2]. Que plus tard encore, et à une époque où ces traditions d'un art primitif conservaient toute leur valeur, même dans des édifices de pierre, on ait continué de décorer de certaines peintures à teintes plates les parois de temples ornés à l'extérieur d'entablements et de frontons coloriés, et renfermant dans leur sanctuaire des simulacres polylithes ou polychrômes, je serais disposé à l'admettre, sans me croire suffisamment autorisé à l'affirmer[3]; mais cette hypothèse se trouverait tout à fait en dehors de la question actuelle, et par l'ordre des temps et par la nature même des travaux qu'elle embrasse; et ce ne serait pas, en tout cas, à l'influence des monuments de l'Égypte que je rapporterais cette particularité, attendu que je n'accorde pas à cette influence toute la part qu'on

[1] Vitruv. IV, 2.

[2] *Jupiter Olympien,* p. 16, suiv.

[3] C'est dans ce sens que d'Agincourt a dit avec une grande apparence de vérité, et avec beaucoup de sens, en se fondant sur l'ensemble des idées de Pline, que la *peinture sur mur* appartint aux deux époques de la *naissance* et de la *décadence* de l'art, et que la *peinture sur bois* fut celle des beaux temps de l'art et des plus grands maîtres; voy. son *Hist. de l'art,* Peint. p. 10, not. *b*), et t. IV, p. 34, ed. ital. En citant, p. 23 de mes *Observations,* M. d'Agincourt parmi les partisans de l'opinion contraire, j'avais eu en vue l'erreur particulière qu'il avait commise au sujet des peintures de Polygnote, au Pœcile d'Athènes; mais le critique qui a cru me réfuter n'a point fait cette distinction, parce que, sans avoir lu d'Agincourt, ce qui est prouvé pour moi, il s'est contenté de prendre son nom dans la citation que j'en avais faite.

lui attribue sur l'origine et le développement de l'architecture grecque, en ce qui concerne et le système de construction et la décoration même des édifices. Encore moins serais-je disposé à partager la manière de voir du savant académicien qui s'est imaginé que ces antiques peintures des temples grecs représentaient, sur toutes les parois du monument, l'histoire du dieu avec toutes ses circonstances mythologiques, dans le goût des bas-reliefs peints qui ornent les murailles des temples de l'Égypte, ou dans celui des églises de la renaissance, telles que la cathédrale d'Assise ou le dôme d'Orviette; car c'est là, suivant moi, l'une des plus graves méprises dans lesquelles ce savant ait pu se laisser entraîner, à la suite de M. Hittorff, sur la foi du prétendu temple d'Empédocle, retrouvé par cet architecte dans l'Acropole de Sélinonte.

Ce temple, qu'on n'a pas fait difficulté de citer comme *existant* encore sur le terrain, n'existe en réalité que sur le papier; il ne s'en est rien conservé que le pavé, avec quelques arrachements de murailles et quelques assises inférieures qui s'élèvent à peine au-dessus du sol. Des fragments d'architecture coloriée qui ont appartenu à l'entablement et au fronton, suffisent bien pour autoriser, jusqu'à un certain point, une restauration d'édifice colorié *dans quelques détails;* mais des *peintures historiques* qui auraient décoré les parois intérieures de l'édifice, il n'en subsiste pas le moindre vestige, et elles n'ont réellement pas le moindre fondement, pas plus que cette dénomination même de *temple d'Empédocle* donnée très-gratuitement par l'architecte, et confirmée très-légèrement par le critique, à un petit édifice qui n'a jamais pu être, vu ses dimensions exiguës, et le caractère même de sa décoration, joint à son ordre d'architecture, s'il est effectivement ionique, qu'un *Hêroon,* ou *monument sépulcral* de quelque

Héros national; pas plus que le titre de *Dieu*, ΘΕΟΣ, décerné au philosophe Empédocle, certainement contre tout usage et contre toute raison. C'est comme témoin oculaire, ayant observé de mes propres yeux les ruines de Sélinonte, que je m'exprime ici avec plus d'assurance que de coutume. Je puis d'ailleurs opposer quelque chose de bien plus positif, non-seulement aux allégations du critique, mais encore aux travaux de l'architecte; c'est la publication qui vient d'être faite, par les soins M. le duc de Serradifalco, des *Antiquités de Sélinonte*[1], où le petit édifice en question se trouve décrit et dessiné, dans tout ce qui en subsiste encore, avec toute l'exactitude possible; et il est désormais avéré, pour quiconque aura sous les yeux le livre de l'antiquaire sicilien et celui de M. Hittorff, que la restauration du prétendu *temple d'Empédocle* est une œuvre tout aussi imaginaire que ce temple même.

Mais d'ailleurs, sur quels indices, d'après quels témoignages a-t-on pu croire que les peintures des temples grecs de la haute antiquité, si tant est que ces temples aient eu des peintures, représentaient des traits mythologiques puisés dans le mythe ou la légende de la divinité locale, à l'imitation de celles de l'Égypte? Assurément rien de semblable ne se trouve dans ce que nous savons de l'histoire de quelques-uns des plus

[1] *Antichità della Sicilia, esposte ed illustrate* per Domenico lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, T. II, *Antichità di Selinunte*, tav. VI et VII, p. 14-15. Au lieu d'un *édifice ionique*, que nous avait donné M. Hittorff, et qui m'avait suggéré l'idée d'un *Heroon*, ou *monument sépulcral*, d'après l'emploi particulier qui se fit de l'ordre ionique pour cette sorte d'édifices, il se trouve que c'est un *temple dorique*, lequel était *in Antis*, et non point *tétrastyle*, comme l'avait supposé M. Hittorff; tous les détails de la décoration diffèrent aussi essentiellement, dans le travail de M. le duc de Serradifalco, et dans celui de M. Hittorff; or, les éléments de cette décoration, recueillis sur place par l'antiquaire sicilien et déposés au musée de Palerme, méritent toute confiance; de même que le chapiteau dorique, et celui du pilastre d'ante, dorique aussi, tranchent absolument la question de l'ordre du monument.

célèbres et des plus anciens temples de la Grèce, tels que ceux de la *Diane* d'Éphèse, de la *Junon* de Samos, de la *Minerve Poliade* d'Athènes, de la *Junon* d'Argos, de l'*Apollon* de Delphes, de la *Diane Alphéonia* de l'Élide, de la *Vénus* de Corinthe, de l'*Esculape* de Kôs, et tant d'autres que je m'abstiens de citer. Il y a plus; les peintures qui, à diverses époques, avaient été placées d'une manière ou d'une autre dans ces temples, et dont je parlerai ailleurs en détail, représentaient tout autre chose que le mythe de la divinité, et ne se rattachaient à son culte que comme objets de pur ornement, que comme offrandes religieuses, ἀναθήματα. Quant aux temples de la belle époque de l'art, tels que le *Parthénon* d'Athènes, le temple de *Jupiter* à Olympie, ceux de *Junon* à Argos, d'*Apollon* des *Phigaléens* d'Arcadie, de *Minerve* à Tégée, de *Jupiter* à Agrigente, pour ne citer que les plus fameux parmi ceux dont nous connaissons le mieux l'histoire, ou qui subsistent encore en partie, certainement il n'y eut point de peintures appliquées sur la muraille et relatives au mythe du dieu; car aucun auteur n'en a rien dit, et il n'en existe aucune trace. Si le *temple de Thésée* et *celui des Dioscures*, à Athènes, furent décorés de peintures dont le sujet était puisé dans le mythe de ces personnages héroïques, des édifices du même ordre et du même âge, tels que le *temple de Minerve Aréa* à Platées, construit à l'occasion et avec le butin de la victoire de Marathon, et orné de peintures à sujets mythologiques, savoir, la *Première Expédition contre Thèbes* et la *Victoire d'Ulysse sur les Prétendants*[1], offrent un exemple tout différent. La doctrine du savant académicien, qui a cru trouver dans les temples de l'Égypte, couverts de bas-reliefs coloriés, le modèle de ceux de la Grèce, et qui a vu dans cet usage l'origine

[1] Pausan. IX, 4, 1; cf. Plutarch. *in Aristid.* § 20, T. II, p. 527, ed. Reisk. J'ai eu occasion de relever, au sujet de ces peintures, une méprise du genre de celle de

et la preuve des peintures sur mur, en rapport avec le culte de la divinité locale, pratiquées par toute la Grèce aux plus belles époques de l'art, est donc contraire à tout ce que nous connaissons de l'histoire de cet art et de son génie, sans pouvoir se justifier par les monuments mêmes qui nous en restent.

Pour revenir maintenant au point d'où nous sommes parti, s'il y eut, dans les temples de la Grèce primitive, des peintures locales consistant en teintes plates étendues dans des contours de figures au simple trait, c'est-à-dire des *dessins enluminés,* telles que sont les peintures égyptiennes et celles des tombeaux étrusques; ce fait, que je puis bien admettre, mais que je serais tout aussi fondé à nier, attendu qu'il n'est au pouvoir de personne de l'établir autrement que par induction, par analogie, ne peut jamais avoir d'autre valeur que celle d'hypothèse, et n'a véritablement aucun rapport avec l'existence de *peintures de style historique*, comme je l'entends, c'est-à-dire de peintures exécutées, soit avec le *cestrum,* soit avec le pinceau, par les procédés de l'encaustique ou par tout autre moyen, aux époques de l'art perfectionné et par la main d'artistes habiles : or, c'est de cette sorte de peintures seulement que je me suis proposé de rechercher *de quelle manière elles étaient appliquées sur les murailles*, laissant le champ des conjectures libre à quiconque voudra le parcourir; et voilà pourquoi j'ai dû commencer par établir nettement ma pensée pour remédier à l'espèce de confusion qui a régné jusqu'ici dans cette discussion au sujet de ces *peintures sur mur* de toute na-

l'académicien français : c'est l'erreur commise par un antiquaire italien, qui avait cru que les peintures en question représentaient la *bataille de Platées*, et que la belle mosaïque, dernièrement trouvée à Pompéi, pouvait en être une copie; voy. le *Journ. des Sav.* 1833, mai, p. 296, not. 1.

ture, de tout ordre et de tout âge. Je n'aime point à m'égarer dans cette nuit des temps et dans ce domaine des hypothèses, où l'on peut toujours trouver tout ce que l'on cherche, en prenant ses idées pour des faits, des analogies pour des preuves, et où chacun, à défaut de textes grecs et de monuments grecs, peut se donner l'innocent plaisir de peindre les temples de la Grèce primitive, à l'exemple des églises de la renaissance.

C'est aussi par cette raison qu'il importe essentiellement de fixer, avec toute la précision, avec toute la certitude possibles, le véritable sens des mots qui servent à désigner les diverses espèces de peintures dans le vocabulaire de l'art antique. Je ne m'arrêterai point aux mots grecs γραφή et γράμμα, qui signifient *dessin* ou *peinture*, en général, et se disent conséquemment de peintures sur mur, comme sur bois, comme sur toute autre matière. La même idée, avec la même valeur, s'attache au mot latin *pictura*, et la certitude acquise sur ces deux points dispense de toute discussion nouvelle. Il semblerait qu'il en dût être de même des mots πίνακες et *tabulæ*, qui signifient des *peintures sur bois*, des *tableaux* proprement dits, d'une manière tout aussi certaine, tout aussi généralement admise; cependant il a été proposé à cet égard des restrictions qui rendent de nouveaux éclaircissements nécessaires.

Ce serait un soin aussi puéril que superflu que de prendre à tâche de prouver que le mot πίνακες, dans son sens propre et primitif, veut dire des *planches*, des *tables de bois*[1], et, dans la langue de l'art, des *peintures sur bois*, ce que nous nommons des *tableaux*[2]. Ce mot, dans l'une et l'autre acception, est si usuel et revient si fréquemment dans toute la littérature grecque, depuis Homère, onze siècles avant notre ère, jusqu'à

[1] Hesych. *v.* πίνακας· τὰς σανίδας.

[2] Idem, *v.* πίνακες· ἀναγραφαί, εἰκόνες; et *v.* πίναξ· ζωγραφία, ἱστορία, ἀναγραφή, περιοχή.

Eustathe, onze siècles encore après, qu'il faudrait avoir quelque intérêt bien pressant, quelque besoin bien impérieux, d'embrouiller ce qui est clair, pour contester une notion aussi vulgaire. L'idée de *bois* est tellement inhérente au mot πίναξ, qu'à moins de circonstances particulières qui modifient l'acception générale de ce mot, c'est toujours d'un *objet façonné en bois* qu'il doit s'entendre et qu'il s'entend en effet; et même dans le cas où les *tables*, πίνακες, et les *tablettes*, πινάκια, servant à toute sorte d'usages domestiques, tels que *plateaux de table*, ὀψοφόροι πίνακες[1], *creux* ou *plats*, πίνακες κοῖλοι ἢ σκπέταλοι, de toute dimension et de toute matière[2]; tels encore que *diptyques*, πτυκτοὶ πίνακες[3], *tessères* ou *symboles* de toute espèce, de *bronze* ou de *buis*, πινάκια χαλκεῖα ἢ πύξινα[4], et tant d'autres objets d'un genre analogue dont l'énumération me mènerait trop loin, se faisaient de *bronze*, d'*argent*, d'*argile*, de *verre* et d'autres matières, l'idée primitive et fondamentale de *meuble*, d'*objet mobile*, restait toujours invariablement attachée aux mots dont il s'agit; et l'idée accessoire *de la matière* s'exprimait, en toute circonstance, par l'épithète jointe au mot principal. La même signification générale, avec l'idée accessoire de *dessin* ou de *peinture*, se retrouve dans le mot πίνακες, employé pour désigner des tableaux d'une autre sorte, tels que les *tableaux géographiques*, πίνακες γεωγραφικοί, *mundi picti*[5], qui étaient ce que nous appelons des *cartes géographiques*, dessinées au pinceau sur

[1] Matron *apud* Athen. IV, p. 136, E, c. XII, T. II, p. 32, Schw. Cf. *ibid.* VI, 228, E, c. XII, p. 377, sqq.

[2] Pollux, X, 82-84; cf. Athen. IV, p. 128-130, où il est question de *plateaux de bronze, d'argent, de vermeil et de verre*; χαλκῷ πίνακι, ἀργυροῦς πίναξ, πίναξ ἀργυροῦς ἐπὶ πάχος οὐκ ὀλίγον περίχρυσος, ὑελοῦς πίναξ δίπηχυς; et *de plateaux de forme carrée, avec bordure en or*, πινάκων τετραγώνων χρυσομίτρων.

[3] Homer. *Iliad.* VI, 170; add. Herodian. VII, 6; cf. Interprett. *ad* Hesych. *v.* πίνακι πτυκτῷ.

[4] Hesych. *v.* πινάκιον; Phot. *Lexic. h. v.* Cf. Harpocration. *v.* πινάκια.

[5] Propert. *Eleg.* IV, 3, 35 : e TABULA pictos ediscere mundos.

des *ais de bois*[1] ou sur des *plaques de bronze*[2]; c'est-à-dire, encore une fois, des *meubles* qu'on pouvait exposer dans les lieux publics, attacher aux murailles, et consacrer dans les portiques, comme on en a un exemple dans le testament de Théophraste, pour les *tableaux* de ce genre qu'il avait légués, *à l'effet d'être placés dans un portique*[3]. Tels étaient encore les *tableaux* appelés du même nom, πίνακες, destinés à l'usage des *astrologues*[4], de même que les *tableaux* servant aux oracles rendus par les dés, l'un desquels, célèbre entre tous les autres par son antiquité, celui d'Hercule à Bura, en Achaïe, comprenait dans son mobilier des *tableaux* avec toute sorte de *figures dessinées*, σχήματα γεγραμμένα ἐν ΠΙΝΑΚΙ[5]. C'étaient aussi des *meubles* du même genre et de la même matière, où la *peinture* proprement dite

[1] Strabon. I, 13 : Τὸν μὲν οὖν ἐκδοῦναι πρῶτον γεωγραφικὸν ΠΙΝΑΚΑ· τὸν δὲ Ἑκαταῖον καταλιπεῖν γράμμα; cf. Agathemer. c. 1 : Ἀναξίμανδρος... πρῶτος ἐτόλμησε τὴν οἰκουμένην ἐν ΠΙΝΑΚΙ γράψαι. C'est à cet usage de peindre des pays sur des *panneaux de bois*, ἐν πίνακι, que se rapporte le passage de Lucien, *Contempl.* § 6, T. III, p. 38, Bip.: πόλεις καὶ ὄρη, ὥσπερ ἐν ΓΡΑΦΑΪΣ ὁρᾷν, suivant la conjection de Gronovius, citée et admise par M. Creuzer, *Ant. Histor. Fragm.* p. 10, 8); mais ce passage même de Lucien fait allusion à un texte plus ancien et très-curieux, qui a échappé à l'attention de ces critiques : je veux parler de cet endroit de Platon, *in Crit.* p. 107, C (T. X, p. 35-36, Bip.), où il oppose le travail du *peintre d'histoire*, τὴν τῶν ΓΡΑΦΕΩΝ εἰδωλοποιΐαν περὶ τὰ θεῖά τε καὶ ἀνθρώπινα σώματα γιγνομένην, à la *simple délinéation* qui avait pour objet *des lieux et des pays*, γῆν καὶ ὄρη καὶ ποταμοὺς καὶ ὕλην,..... σκιαγραφία ἀσαφεῖ καὶ ἀπαλῇ χρώμεθα.

[2] Tel que le *tableau de bronze*, χάλκεον ΠΙΝΑΚΑ, apporté par Aristagoras à Sparte, Herodot. V, 49; vid. Interprett. *ad h. l.*, ed. Creuzer, III, 74.

[3] Diogen. Laërt. V, 51 : ΑΝΑΘΕΪΝΑΙ δὲ καὶ τοὺς ΠΙΝΑΚΑΣ, ἐν οἷς αἱ τῆς γῆς περιοδοί εἰσιν, εἰς τὴν κάτω σλοάν. Sur ces *tableaux géographiques*, voy. le passage de Plutarque, *in Thes.* § 1, tel qu'il vient d'être rétabli en dernier lieu par M. Creuzer, *zur Gemmenkunde*, 179-80, 166).

[4] C'est ce que Plutarque, *in Romul.* § 12, désigne par les expressions ἡ περὶ τὸν ΠΙΝΑΚΑ μέθοδος; voy. aussi à ce sujet Creuzer, *ibid.* 181, 167).

[5] Pausan. VII, 25, 6. D'après cet exemple, il se pourrait que les *tableaux* consacrés dans le temple de Trophonius, où ceux qui étaient venus consulter l'oracle devaient laisser l'*image* ou le *récit* de ce qu'ils avaient vu ou entendu, fussent des *tableaux peints* ou *dessinés*, Pausan. IX, 39, 5 : Ἀνάγκη σφᾶς, ὁπόσα ἤκουσεν ἕκασλος ἢ εἶδεν, ΑΝΑΘΕΪΝΑΙ γεγραμμένα ἐν ΠΙΝΑΚΙ.

avait obtenu une part bien misérable sans doute, que ces *petits tableaux servant à la divination par les songes*, πινάκια ὀνειροκριτικά, dont parle Plutarque[1]; que d'autres tableaux, πίνακες ἔγγραφοι, servant à indiquer la célébration de *jeux de Gladiateurs*[2]; que ces *tablettes*, à l'usage des sycophantes d'Athènes, qui se suspendaient aux branches du peuplier planté sur l'agora[3] : ἐπειδὴ ὁκ τῆς ὀν τῇ ἀγορᾷ αἰγείρου τὰ ΠΙΝΑΚΙΑ ἐξῆπτον; pour ne pas parler de *tablettes* d'un autre genre, mais toujours de la même matière, qui se suspendaient, par un motif religieux, aux branches des *arbres sacrés*, comme on en a tant d'exemples sur les vases peints[4]. Les *tables* nommées κύρβεις, ἄξονες, σανίδες[5], sur lesquelles étaient écrits ou tracés au pinceau les lois et les règlements politiques, les successions de princes, de prêtres

[1] Plutarch. *in Aristid.* § 27.

[2] Voy. à ce sujet la *Dissertation* de M. le marquis Arditi, *le Tessere Gladiatorie*, etc. p. 4-5, Napoli, 1832, 4°.

[3] Hesych. *v.* ἀπ' αἰγείρων.

[4] C'est à cette sorte de *tablettes peintes* qu'Ovide fait allusion, *Metamorph.* VIII, 744 :

Vittæ mediam memoresque TABELLÆ
Sertaque cingebant, voti argumenta potentis.

C'étaient conséquemment de *petits tableaux peints sur bois* et *suspendus par des bandelettes, picturas, veternosis in arboribus tænias*, comme dit Arnobe, *adv. Gent.* I, 39, T. I, p. 323, ed. Orelli. Une circonstance curieuse de la vie de Timoléon rapportée par Plutarque, *in Timol.* § 8, T. II, p. 182, ed. Reisk., nous apprend que ces *bandelettes* étaient quelquefois *peintes* avec des *figures de Victoires*, Νίκας ἐμπεποικιλμένας ἔχουσα (ταινία); et nous savons d'autre part qu'on y *inscrivait* quelquefois aussi, *en lettres d'or*, les circonstances du vœu accompli, Apul. *Metam.* VI : *Lacinias auro litteratas.* Mais à défaut de ces témoignages, nous aurions acquis, par les monuments mêmes, la preuve de cet emploi de la peinture, dans l'exécution des *tablettes votives.* Nous voyons, en effet, sur un assez grand nombre de vases peints, de tout âge et de toute fabrique, de ces sortes de *tablettes* suspendues aux *arbres sacrés*; j'en citerai pour exemple le vase relatif à l'*expiation d'Oreste*, publié par Millin, *Monum. inéd.* T. I, pl. XXIX; voy. aussi *Peint. de vases*, T. II, pl. LXVIII; et l'on connaît plus d'un exemple semblable, Tischbein, *Vases d'Hamilt.* I, 42; Millingen, *Vases grecs*, pl. LII. A cette occasion, je publierai des fragments d'un beau vase trouvés près de Tarente, et appartenant à M. Millingen, qui nous offriront cette particularité, jointe à quelques autres traits non moins curieux d'antiquité grecque en rapport avec notre sujet; voy. planche VI.

[5] Plutarch. *in Solon.* I et 25; cf. Æschin. *contr. Ctesiph.* p. 430, ed. Reisk.

ou de magistrats[1], les noms des citoyens classés par tribus[2], et qui consistaient en *panneaux de bois carrés* ou *triangulaires* ajustés ensemble[3], offraient, sous des noms différents, un exemple analogue à celui-là pour l'usage comme pour la matière. On peut dire enfin la même chose des *parapegma*, qui étaient, suivant toute apparence, des *tables de bois* ou *de bronze*[4] contenant des catalogues de phénomènes astronomiques, lesquels se suspendaient aux colonnes des portiques et des édifices publics.

Mais, pour ne point sortir de notre sujet, il importe de montrer, par la discussion des témoignages qui ont trait au *matériel* de la peinture antique, la valeur propre des mots πίνακες et πινάκια. Dans les deux chapitres où Pollux énumère les objets qui servent au travail du peintre[5], il comprend parmi les *matières*, ὕλαι, les *tables de bois*, de proportion ordinaire, πίνακες, les *tables*, de *moindre dimension*, ou *tablettes*, πινάκια, les *pinceaux* ou *styles*, γραφίδες, les *tablettes de buis*, πυξία, servant à dessiner; puis il nomme la *cire*, les *couleurs* de diverses qualités, avec les *drogues* ou substances résineuses qui s'employaient, mélangées avec la cire, pour donner du corps aux différentes couleurs[6] : ce sont là évidemment les meubles, ustensiles et

[1] On en a un exemple, pour Cyrène, dans ce passage de Synésius, *apud* Interprett. *ad* Polluc. VIII, 128 : ὦμοι Κυρήνης, ἧς αἱ δημοσίαι ΚΥΡΒΕΙΣ μέχρις ἐμοῦ καλάγουσι τὰς ἀφ' Ἡρακλέους διαδοχάς.

[2] Plutarch. *in Nicia*, § 14 : Σανίδας εἰς ἃς ἀπεγράφοντο κατὰ φυλὰς αὐτοὺς οἱ Συρακούσιοι.

[3] Harpocrat. *v.* Ἄξονες, et *v.* ὁ Κάτωθεν; cf. Magn. Etymol. *h. v.*; add. Vales. *ad* Harpocrat. p. 427-8, ed. Lips. Polluc. VIII, 128 : Κύρβεις δὲ, τρίγωνοι ΣΑΝΙΔΕΣ πυραμοειδεῖς, οἷς ἦσαν ἐγγεγραμμένοι οἱ νόμοι.

[4] Suid. *v.* Παράπηγμα; Vitruv. IX, 6 (Vulg. 7), 2 et 3; Diodor. Sic. I, 5; cf. Salmas. *Exercit. Plinian.* p. 521 et 694; Schneider. *ad* Vitruv. II, 211. Menag. *in* Diog. Laert. IX, 48.

[5] Pollux, VII, 126-129; cf. X, 163.

[6] J'entends ici le mot φάρμακα, comme l'a expliqué M. Émeric-David, dans ses *observations* sur ce passage de Pollux, *Discours historiques*, p. 170, 27;] mais je remarque que, comme ce savant ne voyait dans la plupart des grands peintres à l'encaustique, y compris Apelle lui-même, que des *peintres sur mur*, voy. p. 179, il a prudemment supprimé, dans le passage de

ingrédients propres au *peintre à l'encaustique sur bois*[1]. La distinction que j'établis ici entre πίνακες et πινάκια, *tables de bois,* d'une dimension plus ou moins grande, à raison de la nature même des travaux, de l'importance et du mérite des sujets, est conforme à tous les usages de la langue; et je la trouve d'ailleurs justifiée par un passage d'Isocrate, où il oppose les grands peintres, tels que Zeuxis et Parrhasius, les *peintres de la grande école,* aux artistes qui ne peignaient que de *petits tableaux,* πινάκια[2]. Pollux, poursuivant l'énumération des objets qui composaient le *mobilier du peintre,* nomme ensuite l'instrument sur lequel était fixée la *table de bois,* pendant que s'accomplissait le travail de l'artiste, et qui était un *meuble de bois à trois pieds,* ξύλον τρισκελές[3]; c'était ce qu'on nommait en grec κιλλίβας ou ὀκρίβας[4], et précisément ce que nous nommons un *chevalet.* Le même instrument, avec la même destination, s'employait dans les ateliers d'artisans, ainsi qu'on en a un exemple dans un passage d'une comédie d'Aris-

Pollux, VII, 128, les mots πίνακες, πινάκια, qui se trouvent pourtant répétés dans l'autre chapitre, X, 163, qu'il n'a pas connu, ou qu'il a négligé de citer, et qui montrent indubitablement que, dans la pensée du grammairien grec, il s'agit de *peinture sur bois*, et non *sur mur.*

[1] Cette énumération de Pollux n'est cependant pas complète; il y manque, entre autres choses, le *réchaud* qui servait à faire fondre les *cires coloriées, resolutis igne ceris, coloribus ustis, ceræ liquentes,* et qui se trouvait nécessairement dans l'atelier du *peintre à l'encaustique.* On en jugerait, à défaut d'autre preuve, par la connaissance que nous devons à Pline d'un charmant tableau d'Antiphile, XXXV, 11, 40 : *Antiphilus puero ignem conflante laudatur.* M. Émeric-David pense que ce *réchaud* est le meuble qui se nommait *cauterium;* voy. ses *Discours,* p. 174, 1); mais c'est un point qui me paraît bien loin d'être avéré; voy. à ce sujet Semler, *Index Latinit. Tertull. v.* cauterium, et Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellung. der Alt. Christ.* 1, 7, 19).

[2] Isocrat. περὶ τῆς Ἀντιδοσ. § 2 : Εἴ τις... Ζεύξιδα καὶ Παρράσιον τὴν αὐτὴν ἔχειν τέχνην φαίη τοῖς τὰ πινάκια γράφουσι; cf. Interprett. *ad* Polluc. X, 83.

[3] Pollux, VII, 128 : ἐφ' οὗ δὲ οἱ ΠΙΝΑΚΕΣ ἐρείδονται, ὅταν γράφωνται, ξύλον ἐστὶ τρισκελὲς, καὶ καλεῖται ὀκρίβας τε καὶ καλύβας (leg. κιλλίβας).

[4] Idem, X, 163 : Κιλλίβαντες, ὀκρίβαντες; cf. Hesych. *v.* Κιλιβάντις, et *v.* Ὀκρίβας.

phane[1]; et il n'est pas douteux que la *table* placée sur un pareil meuble, pour recevoir les traits et les couleurs de la main du peintre, ne fût, comme ce meuble même, un *objet en bois.*

Remarquons que jusqu'ici il n'est question que du matériel de la *peinture sur bois*, et ajoutons que rien, dans tout le livre de Pollux, n'a le moindre trait à la *peinture sur mur;* ce qui ne prouve pas sans doute qu'il n'y ait point eu de *peintures sur mur,* mais ce qui permet de croire qu'il n'y en eut jamais beaucoup. Sans cela, comment, à côté de la mention du *chevalet,* κιλλίβας, qui n'a point échappé à Pollux, ne se serait-il pas rencontré celle de meubles analogues, tels que les *échelles,* κλίμακες, et autres objets nécessaires au *peintre sur mur,* comme le *chevalet* au *peintre sur bois?*

Nous trouvons, dans une anecdote célèbre de l'histoire de l'art, la mention de la *table* préparée pour peindre et du *chevalet* où elle se plaçait à cet effet, l'un et l'autre indiqués sous les noms latins qui correspondaient aux mots grecs; je veux parler du trait si connu du défi d'Apelle et de Protogène, raconté par Pline[2]. On sait que le premier de ces grands artistes s'était rendu dans l'*atelier* de l'autre, *officinam petiit,* et qu'il n'y trouva, en l'absence du maître, qu'une *table de bois d'une dimension considérable,* tabulam *magnæ amplitudinis, posée sur le* chevalet *pour être peinte, in* machinâ *aptatam picturæ.* Je n'ai point à m'occuper des autres détails de ce défi, qui sont étrangers à mon sujet; mais la notion si claire et si positive qui en résulte, du procédé de peindre suivi par Protogène et des meubles qui y servaient, n'était pas inutile à rappeler.

Un autre trait qui n'est pas moins important à constater, et qui est formellement énoncé dans ce passage de Pline, c'est le

[1] Aristophan. *Acharn.* v. 1121; et Schol. *ad h. l.*

[2] Plin. xxxv, 11, 40.

fait même d'une *table de bois d'une grandeur considérable, magnæ amplitudinis,* préparée pour peindre. On sait que le *bois* employé à cet usage chez les anciens était généralement le *mélèze;* Théophraste[1] et Pline[2] le disent en termes exprès; et ce dernier ajoute même que ce bois est devenu immortel par les chefs-d'œuvre de la peinture. A la vérité, l'on a prétendu mettre en question la valeur de ces témoignages, et l'on a cru pouvoir tirer, de l'impossibilité de produire de *grandes tables* avec le bois en question, une objection décisive contre l'usage de la *grande peinture sur bois*; mais cette puérile objection, réfutée par les nombreux exemples que cite Pline dans le chapitre suivant, des poutres de mélèze d'une dimension prodigieuse et d'une durée excessive, ne prouve qu'une chose, c'est qu'on ne s'est pas même donné la peine de lire ce chapitre de Pline, non plus que d'autres passages du même auteur, où il rend compte des diverses qualités de cet arbre, qui le rendaient propre, entre autres usages, à la fabrication des *vaisseaux,* ornés aussi, comme l'on sait, de *peintures* à l'extérieur[3].

Je consens toutefois à me placer dans la supposition, tout inadmissible, toute contraire qu'elle puisse être au témoignage de Pline, que le mélèze ne fournissait que des planches d'une dimension insuffisante; s'ensuit-il de là, comme on n'a pas hésité à l'affirmer, que la Grèce, au temps de Périclès ou d'Alexandre, manquât tout à fait des moyens d'ajuster ensemble plusieurs petites planches pour en former une grande, comme savaient le faire les premiers maîtres de la renaissance, héritiers et disciples des Grecs de Byzance, qui ne peignaient

[1] Theophrast. III, 10.

[2] Plin. XVI, 39, 73 : Inventum est pictorum TABELLIS immortale nullisque fissile rimis, hoc lignum. Voy. à ce sujet Hirt, *Sur les différentes méthodes de peindre*, p. 11; Boettiger, *Archäolog. der Maler.*, p. 151,*).

[3] Plin. XVI, 40.

que sur des *panneaux de bois* grands ou petits? Ainsi donc l'art de la menuiserie, qui s'était signalé de si bonne heure chez les Grecs par des prodiges de goût et d'industrie, tels que ce coffre de Cypsélus, ouvrage en bois de cèdre, orné de figures en bas-relief sculptées dans le bois même ou rapportées en or et en ivoire[1]; cet art qui avait dû marcher du même pas que la statuaire en bois, branche si féconde de la sculpture, et qui avait fini par produire, au moyen du mélange de bois divers taillés en minces feuillets, des ouvrages de marqueterie dignes de rivaliser avec la peinture[2], dans le goût des admirables travaux de ce genre dont la renaissance a doté tant d'églises et de cloîtres d'Italie; cet art, disons-nous, n'aurait pu s'élever jusqu'au vulgaire procédé d'assembler plusieurs ais de manière à rendre les joints insensibles et la surface lisse sous la main du peintre, même avec la *couche de blanc*, λεύκωμα[3], qui formait le fond du tableau, ἐν πίνακι λελευκωμένῳ[4]? Ce n'est pas sans quelque regret que, dans une discussion grave telle que celle-ci, où l'on aimerait à rencontrer des difficultés sérieuses, l'on se trouve dans la nécessité de combattre de pareilles objections; il le faut pourtant, et voici la réponse : il est fait mention dans Aristophane de *planches de bois* ajustées par l'art du menuisier, et si bien jointes, qu'elles ressemblaient à des moules de briques, et qu'elles pouvaient servir au même

[1] Pausan. v, 17, 2.

[2] Plin. xvi, 43 : Hæc prima origo luxuriæ, arborem alia integi, et viliores ligno pretiosiores cortice fieri... excogitatæ sunt et ligni bracteæ, nec satis.... lignum ebore distingui, mox operiri.

[3] Hesych. *v.* πινάκιον; de là l'usage qui rendit synonymes les mots πινάκιον et πιτθάκιον avec λεύκωμα; voy. Menag. *ad* Diogen. Laërt. vi, 89; et consultez sur ce qui a rapport à cette partie technique de la peinture grecque les observations de Stieglitz, qui adhère complétement à l'opinion de M. Boettiger, dans ses *archäol. Unterhaltung*. I, 157-58.

[4] Athenagor. *Legat. pr. Christ.* § 14, p. 59; voy. Boettiger, *Archäol. d. Maler.* p. 136 et 152.

usage[1]. A ce témoignage, emprunté à l'industrie athénienne du siècle de Périclès, j'ajouterai celui de Boëce, qui s'applique précisément à la peinture, et qui nous apprend que, de son temps, où tous les procédés, toutes les traditions de l'art se conservaient encore, au défaut de qualités plus précieuses qui avaient disparu, la peinture employait pour ses travaux des *planches de bois ajustées par la main des menuisiers et enduites d'une cire grossière*[2]; et, à cette occasion, je rappellerai le *tableau de bois* préparé pour peindre, avec l'impression de cire blanche, qui fut trouvé en cet état dans les premières fouilles d'Herculanum[3]; et j'y ajouterai la mention de la curieuse peinture antique découverte à Pompeï, et représentant, dans une espèce d'atelier, une *Femme* occupée à peindre, avec une *tablette d'ivoire*[4] à la main, le *modèle*, κίνναβος, dressé devant elle,

[1] Aristophan. *Ran.* 813; cf. Polluc. x, 148 : Πλαίσια ξυμπτυκτὰ πλινθεύσουσί γε; vid. Beck. *Comment. ad h. l.* t. V, p. 202. Plutarque emploie le mot πλαίσια, avec la même acception, dans ce passage célèbre de sa *Vie de Solon*, 25 : εἰς ξυλίνους ἄξονας ἐν πλαισίοις περιέχουσι στρεφομένους. On remarquera que ce passage d'Aristophane est cité dans l'article du livre de Pollux où il est question des *instruments* du *menuisier* et du *maçon*.

[2] Boët. *Præfat. libror. Arithmet. ad Symmach.* : At picturæ, manibus tabulæ commissæ fabrorum, ceræ rustica observatione decerptæ. Je cite ce passage d'après la manière dont il a été lu par H. de Valois, *ad* Euseb. *de Vit. Constantin.* I, 3, p. 12, ed. Heinichen. La classe d'artisans qui exerçait à Rome cette industrie, y était désignée par le nom de *faber materiarius*, Gruter, p. DCXLII, 6; et nous possédons le cippe sépulcral d'un de ces ouvriers en menuiserie, ainsi qualifié, avec les instruments de sa profession sculptés sur ce cippe même : ce monument a été publié par Gori, *Inscript. Etrur.* t. III, n. 172, p. 142.

[3] Voy. Winckelmann, *Stor. dell' Art.* t. II, p. 1016, ed. Prat.; Requeno, *Sagg. sul Ristabilim. dell' ant. Pittur.* II, 162; Émeric-David, *Discours*, 172, 2].

[4] *Pittur. d'Ercolan.* t. V, tav. 1. Je ne puis m'empêcher de faire observer à cette occasion que, dans la première lecture de son mémoire, à l'endroit où il faisait l'énumération de quelques-unes des matières employées pour peindre chez les anciens, l'acamicien français n'a point fait difficulté d'y comprendre l'*ivoire*. Cependant, en proposant, il y a déjà quelques années, une explication nouvelle d'un passage embarrassant de Plutarque, où se lisent les mots ἐλέφαντος ζωγράφοι, *in Pericl.* § XII, le même savant, qui voulait séparer ces deux mots par une virgule, avait donné

et un *petit tableau*, πινάκιον, déjà exécuté d'après ce modèle : peinture unique dans son genre, et qui confirme à elle seule toutes les notions acquises d'ailleurs à la science.

De cette excursion dans le domaine de la menuiserie, revenons dans l'atelier du peintre, où nous sommes maintenant bien assurés que la *table destinée pour peindre*, πίναξ, était *de bois*, comme le dit en termes exprès Himérius[1] : ὑποκείσθω δὲ ΟΠΙΝΑΞ τῇ ΓΡΑΦΗ ἐξ ἐπαρότου ποθὲν καὶ ἐναγοῦς ΥΛΗΣ γενόμενος; comme l'indique dans plusieurs passages de son livre, où il décrit les divers procédés du peintre dans l'application des couleurs[2], l'écrivain de l'antiquité qui nous a transmis à lui seul plus de détails sur ce sujet que tous les autres ensemble, Pline, qu'on ne saurait assez étudier quand on traite une ques-

pour unique raison de cette correction inadmissible, que l'*on ne peignait pas l'ivoire;* voy. *Journ. des Sav.* 1830, p. 504. C'était là, comme tout le monde en conviendra, une assertion très-irréfléchie, qui ne pouvait provenir que d'une complète ignorance des plus simples notions de l'art antique; et il suffisait, pour la détruire, d'y opposer ce texte si formel et si connu de Pline, XXXV, 11, 41 : *Encausta pingendi duo fuisse genera antiquitùs constat, cerâ et in* EBORE, *cestro;* et cet autre témoignage du même auteur concernant le double talent de la fameuse Lala, de Cyzique, Plin. *ibid.* 40 : *Lala et pernicillo pinxit, et in* EBORE *cestro.* Aussi, avais-je cru rendre service au savant académicien, en lui signalant cette inadvertance dans ma *Lettre à M. K. Ott. Müller*, p. 4, note 2, où j'avais pris soin d'écrire le mot EBORE en assez gros caractères, pour que ce mot ne pût échapper à son attention. Je n'ai donc pu voir qu'avec une juste satisfaction qu'il retirât, au sujet de l'ivoire, une assertion hasardée; et cela me fait espérer que j'obtiendrai encore plus d'une concession semblable de la part de ce savant, dans le cours du travail que j'ai entrepris à son intention. Je parlerai avec plus de détail de la peinture sur ivoire, dans un autre endroit de ces recherches.

[1] Himer. Sophist. *Eclog.* IV, 24, p. 118, ed. Wernsdorf. Cf. Anastas. *in Serm.* VII *Synod.* : τῆς εἰκόνος οὐδὲν ἕτερον οὔσης, ἢ ΞΥΛΟΝ καὶ χρώματα κηρῷ μεμιγμένα καὶ κεκραμένα, *apud* Vales. *ad* Euseb. *Vit. Constantin.* I, 3. Ce dernier témoignage, pour être d'un siècle de décadence, n'en a pas moins d'importance, en ce qu'il constate, pour cette époque, où la *peinture sur mur* était si générale, l'usage de la *peinture encaustique sur bois;* et comme il ne s'agit ici que de faits matériels, que de procédés techniques, on sent qu'un témoignage du VIe ou du VIIe siècle a la même valeur qu'un texte plus ancien.

[2] Plin. XXXV, 6 : usus ad penicillum, si LIGNVM colorare libeat ; *ibid.* : Chrysophorum, cum inducitur LIGNO, etc.

tion d'art, et que l'on critiquera toujours d'autant moins qu'on le comprendra mieux; enfin, comme cela se déduit du témoignage de grammairiens grecs, tels que Pollux et Eustathe, dans les synonymies diverses qu'ils nous donnent du mot πίνακες, et dans les rapports qu'ils y trouvent avec celui de σανίδες[1]; et tirons de tous ces éléments philologiques la preuve qui résulte de tant d'autres notions fournies par l'histoire de l'art, que, si le mot γραφή désignait le *travail du peintre* en général, abstraction faite de la matière qu'il employait et du procédé qu'il suivait, le mot πίναξ signifiait proprement la *table de bois* préparée pour ce travail, et, par suite, la *peinture sur bois,* ou le *tableau.* Cette distinction, admise par tous les critiques[2], ne semblait pas avoir besoin d'être justifiée de nouveau; mais je dois la rendre inattaquable afin de poursuivre plus librement ma route; et ce n'est pas ma faute si, dans un sujet qui présente tant de questions graves à résoudre, je me trouve d'abord arrêté à des difficultés si élémentaires.

Le principal argument qu'on ait pu employer pour maintenir, contre toute évidence, le fait de la *peinture sur mur,* comme ayant été pratiquée généralement chez les Grecs de la belle époque de l'art, c'est que Pausanias, qui cite un assez grand nombre d'ouvrages de peinture, se sert toujours, pour les désigner, du mot γραφαί, à l'exclusion du mot πίνακες. On en a conclu que tous ces travaux indistinctement appartenaient à la *peinture sur mur,* puisque l'absence du mot πίνακες ne permettait pas de les considérer comme des *tableaux.* Je conçois que, faute de meilleurs arguments, on ait eu recours à un raisonnement

[1] Pollux, x, 83-84; Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* xii, 67 : πίνακες δὲ νεῶν, σανίδες, ὡς καὶ ἀλλαχοῦ; Phot. *Lexic. v.* Πίναξ · σανὶς ἐζωγραφημένη.

[2] Menag. *ad* Diogen. Laërt. vii, 188; Fac. *Excerpt. è* Plutarch. p. 183; Boettiger, *Archäolog. der Malerei,* p. 151.

de cette espèce; mais je regrette que M. Hermann, au lieu de se borner à une simple énumération des passages de Pausanias où se trouve le mot γραφαί avec le sens équivoque de *peintures sur mur* ou de *tableaux proprement dits*[1], n'ait pas cherché à établir, par une discussion critique de chacun de ces textes, la valeur propre du mot qui y figure, et surtout qu'il ne soit pas entré dans ses vues de montrer que, dans le plus grand nombre de cas où il s'agit de peintures, chez Pausanias et chez beaucoup d'autres auteurs du même âge, le mot γραφαί était devenu synonyme de πίνακες, et qu'il devait se prendre avec la même acception. Ce travail, qui eût beaucoup abrégé notre tâche et beaucoup avancé la solution de la question qui nous occupe, était digne d'un philologue tel que M. Hermann, qui cherchait de bonne foi la vérité, et qui n'abordait pas cette discussion avec un parti pris d'avance d'admettre ou de rejeter tout ce qui se rencontrait sur son chemin, selon qu'il favorisait ou qu'il contrariait son idée. Mais puisque l'illustre critique m'a laissé cette obligation à remplir, je ferai, à son défaut, ce qu'il eût fait bien mieux que moi; et, pour donner à cette discussion plus de solidité et d'intérêt, en y joignant à l'élément philologique, qui reste toujours sujet à quelques difficultés, l'élément archéologique, qui comporte bien moins d'incertitude, je prendrai de préférence les exemples que je vais citer dans des circonstances de l'histoire de l'art qui ne sauraient donner prise au moindre doute.

Dans le récit qu'il nous a laissé de la prise de Corinthe par

[1] Hermann, *de Pictur.* p. 17 : Ægrè sanè ferimus, quòd qui plurimas in Græciâ picturas vidit Pausanias, ... de picturis nusquàm ità loquitur, ut satis utrùm in tabulis an in tectorio fuerint appareat. . . . . plerumquè neutram in partem quidquam indicii facit, γραφαί εἰσι dicens. D'après cet aveu de M. Hermann, il est évident qu'il

Mummius, sur la foi d'un témoin oculaire et d'un personnage grave, Polybe, Strabon parle des *tableaux jetés à terre, et qui servaient aux soldats de tables à jouer*[1] : φησὶ γὰρ (ὁ Πολύβιος) ἰδεῖν παρῶν ἐρριμμένους ΠΙΝΑΚΑΣ ἐπ' ἐδάφους, πετεύοντας δὲ τοὺς στρατιώτας ἐπὶ τούτων. Personne n'a jamais songé à nier qu'il ne s'agît ici de *tableaux sur bois;* et personne, je crois, ne contestera non plus que ces *tableaux* produits dans l'école de Corinthe, que Polybe avait vus de ses yeux si brutalement traités par les soldats de Mummius, ne fussent les mêmes *tableaux* que Pline avait en vue, lorsqu'il parlait du goût excité à Rome par la victoire de Mummius *pour les ouvrages de l'art corinthien et pour les* tableaux *de cette école, ad Corinthia et* TABULAS *pictas*[2]. Dans le nombre de ces *tableaux,* servant de *tables à jouer* à la soldatesque romaine, Polybe citait un des chefs-d'œuvre d'Aristide, son *Bacchus,* dont le roi de Pergame, Attale, offrit une somme si considérable, que l'ignorant et superstitieux Mummius, averti par là du mérite de l'ouvrage, ou peut-être y soupçonnant quelque vertu cachée, le réserva pour le consacrer, à Rome, dans le temple de Cérès. Or, Strabon se sert ici du mot γραφή, bien certainement comme synonyme de πίναξ; il ajoute qu'il avait vu lui-même ce *tableau* placé dans le temple de Cérès, où il avait péri lors de l'incendie de cet édifice, arrivé peu de temps avant la publication de son livre[3]; et tous ces détails sont confirmés par Pline en deux endroits

fallait chercher, au moyen du rapprochement d'autres témoignages concernant les mêmes peintures, et conçus d'une manière plus explicite, la solution du doute qui résulte des expressions équivoques de Pausanias.

[1] Strabon. VIII, 381; cf. Polyb. *Fragm.* XL, 7, 3, ed. Schweigh.

[2] Plin. XXXVII, 1; cf. XXXIII, 11 : Achaïca victoria..... signa et TABULAS pictas invexit; et XXXV, 4, 8 : TABULIS externis auctoritatem Romæ publicè primus omnium fecit L. Mummius; add. Vell. Paterc. I, 13, 4.

[3] Strabon. VIII, 381 : Ἀριστείδου ΓΡΑΦΗΝ τοῦ Διονύσου.... τὸν δὲ Διόνυσον ΑΝΑΚΕΙΜΕΝΟΝ ἐν τῷ Δημητρείῳ τῷ ἐν Ῥώμῃ κάλλιστον ἔργον ἑωρῶμεν· ἐμπρησθέντος δὲ τοῦ νεῶ

du sien[1]. Nous avons donc ici un exemple authentique de toute une collection de *tableaux sur bois,* πίνακες, dans le nombre desquels figurait un des chefs-d'œuvre de la peinture grecque, désigné sous le nom de γραφή par un écrivain grec, sous celui de *tabula* par un auteur latin ; et cet exemple appartient à l'école de Corinthe, qui disputait à celle de Sicyone le premier rang parmi les écoles de la Grèce ; et cet emploi du mot γραφή concerne un ouvrage d'Aristide, un des plus grands maîtres de l'art : en sorte qu'il ne manque rien à la valeur et à l'importance de ce renseignement.

Nous acquérons la même notion pour d'autres ouvrages du même artiste, par le fait seul de quelques circonstances qui concernent leur dispersion et leur transport à Rome. Ainsi l'un des *tableaux* d'Aristide, décrit et vanté par Pline comme un chef-d'œuvre de style et d'expression, avait été enlevé par Alexandre, à la prise de Thèbes, et transporté à Pella, en Macédoine[2]. Or, si cette peinture eût été *sur mur,* Pline n'aurait pas manqué de faire mention de cette particularité pour relever d'autant le mérite du peintre, et l'estime qu'en faisait le vainqueur ; sans compter que, pour la désigner, il n'eût pas employé le mot *tabula.* Un autre *tableau* qui représentait un *Poëte tragique avec un Jeune homme près de lui, Tragœdum cum Puero,* se trouvait placé dans le temple d'Apollon, à Rome ; mais, ayant eu besoin d'être nettoyé, à l'occasion de la célébration des jeux apollinaires, il perdit tout son lustre par la faute du peintre à qui il avait été envoyé pour cette opération : *cujus* TABULÆ *gratia interiit, pictoris inscitiâ cui* TERGENDAM *eam* MANDAVERAT *M. Junius Prætor*[3]. Assurément ce tableau, qui avait été apporté de la Grèce

συνηφανίσθη ἢ ἡ ΓΡΑΦΗ νεωστί ; voy. Petersen, *Einleitung in das Studium der Archäolog.* 44, 85].

[1] Plin. VII, 38, et XXXV, 4.

[2] Plin. XXXV, 10, 36.

[3] Plin. *ibid.* Ce tableau perdit sans doute

à Rome, et qu'*on envoyait, du temple d'Apollon dans l'atelier d'un peintre, pour le nettoyer,* était bien *sur bois ;* car de pareils détails ne sauraient convenir à une *peinture sur mur ;* et un auteur grec, ayant à exprimer la même opération, se sert d'un mot qui n'est sujet à aucune équivoque[1] : πινάκιον καὶ πλύνω καὶ ἐκμάσσω. Voilà donc trois des principaux ouvrages d'Aristide, et des chefs-d'œuvre de la peinture grecque, désignés par les expressions γραφαί et *tabulæ*, et reconnus indubitablement pour des *peintures sur bois.*

S'il y eut dans la Grèce antique un peintre dont on pût affirmer, sans craindre d'être contredit par personne, que tous les travaux furent exécutés *sur bois,* c'est assurément Protogène. J'aurai lieu de m'expliquer ailleurs sur quelques-uns de ses ouvrages dont on s'est bien inutilement efforcé de donner une idée contraire. Mais, en attendant, je ferai observer, au sujet de son *Ialysus,* le plus célèbre et le plus parfait de ses *tableaux,* que trois auteurs graves qui l'avaient vu de leurs propres yeux, Strabon, Pline et Plutarque[2], se servent pour le désigner des mots γραφῆς et πίνακος, en guise desquels Pline emploie constamment le mot *tabula.* Ici encore, on voit que, dans l'usage ordinaire de la langue, les mots γραφή et πίναξ étaient devenus synonymes, puisqu'ils s'appliquaient indistinctement au même ouvrage ; et de plus, que l'une et l'autre de ces expressions s'employaient pour une *peinture sur bois.*

Mais c'est surtout dans l'histoire de l'école de Sicyone, toute réduite qu'elle est aujourd'hui pour nous à un si petit nombre de faits, que nous trouverions le plus d'exemples de *peintures sur*

son *vernis,* qui ajoutait tant de charme aux productions de la peinture encaustique, et que chaque maître composait à sa manière, en s'en réservant le secret, comme on l'apprend par l'exemple d'Apelle.

[1] Arrian. *Epictet.* I, 19 ; voyez à ce sujet, Grund, *die Malerei der Griechen,* T. II, p. 473.

[2] Strabon. XIV, p. 652 ; Plutarch. *in Demetr.* § 22 ; Plin. VII, 38, et XXXV, 10.

bois, reconnues en cette qualité à raison des circonstances mêmes qui les concernent, et désignées, tantôt par le mot propre πίνακες, tantôt abusivement par le mot γραφαί, dans des cas où il s'agit évidemment d'un seul et même ouvrage. En rapportant ici quelques-uns de ces traits, les plus significatifs, j'anticiperai sur le détail des faits qui ont rapport à la dispersion générale des peintures grecques, et qui doivent remplir la section suivante de cette introduction; mais s'il en résulte, avec la preuve positive que les peintures de l'école de Sicyone, la plus célèbre et la plus féconde des écoles de la Grèce, étaient *toutes sur bois,* et, avec une présomption pareille à l'égard des autres écoles, une intelligence plus exacte et plus précise des mots grecs qui servaient à désigner les peintures, les explications où je vais entrer ne pourraient trouver ailleurs une place plus convenable.

Au milieu des troubles civils qui produisirent la formation de la ligue Achéenne, et dans les luttes de partis, alternativement vainqueurs et vaincus, qui désolaient la Grèce entière, on vit pour la première fois les ouvrages de l'art enveloppés dans les révolutions de la politique, des tableaux traités en ennemis, et des portraits proscrits comme leurs modèles. Aratus, qui avait du goût en peinture, profita de cette circonstance pour gagner l'amitié du roi d'Égypte, Ptolémée Philadelphe, *en lui envoyant des tableaux et des peintures* des plus habiles maîtres de Sicyone, sa patrie; et, dans le nombre de ces maîtres, Plutarque, à qui nous devons la connaissance de ce fait important, cite nommément Pamphile et Mélanthius, les deux chefs de l'école de Sicyone[1]. Ces *tableaux* étaient certainement *sur bois,* comme le prouve, avec le mot

[1] Plutarch. *in Arat.* § 12, t. V, p. 526, Reisk.: Περαιωθεὶς (ὁ Ἄρατος) εἰς Αἴγυπτον, αὐτόθεν τε τῷ βασιλεῖ διακειμένῳ πρὸς ἑαυτὸν οἰκείως ἐνέτυχε, καὶ τεθεραπευμένῳ ΓΡΑ-

πίνακες dont se sert l'historien, la circonstance même de cet *envoi de tableaux* fait au souverain de l'Égypte; et cette notion s'applique également au mot γραφαί joint à celui de πίνακες, pour désigner d'autres productions du pinceau comprises dans le même envoi de tableaux. C'est ce qui résulte plus positivement encore, s'il est possible, des détails qu'ajoute Plutarque sur toute une suite de *portraits peints* des *Tyrans de Sicyone* qu'Aratus *enleva*, quand il affranchit sa ville natale du joug de Nicoclès, un de ces tyrans : τὰς μὲν ἄλλας εἰκόνας τῶν Τυράννων ἀνεῖλεν εὐθὺς ὁ Ἄρατος[1]; car de pareilles expressions, non plus que le fait même de cet *enlèvement de portraits*, ne pourraient se concilier avec l'idée de *peintures sur mur*. Mais ce n'est pas tout. Un de ces portraits, celui du tyran Aristrate[2], ouvrage de Mélanthius, avait mérité d'obtenir grâce aux yeux d'Aratus, à cause de l'excellence de la peinture à laquelle Apelle lui-même avait mis la main, et sans doute aussi, en considération d'une superbe figure de la *Victoire* portée *sur un char*. Mais pour sauver ce tableau de la proscription qu'il avait encourue par l'image d'un tyran détesté, il fallut qu'un peintre de Sicyone, ami d'Aratus, le célèbre Néalcès, se chargeât de *faire disparaître du tableau* le personnage d'Aristrate, παραχωροῦντα τοῦ ΠΙΝΑΚΟΣ, en effaçant cette figure, et en peignant à sa place un *palmier*. Ici encore, le mot πίναξ em-

ΦΑΪΣ καὶ ΠΙΝΑΞΙΝ ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος· ἐν οἷς κρίσιν ἔχων οὐκ ἄμουσον ὁ Ἄρατος, ἀεί τι τῶν τεχνικῶν καὶ περιττῶν, μάλιστα δὲ Παμφίλου καὶ Μελανθίου, συνάγων καὶ κτώμενος ἀπέστελλεν. Mélanthius était du nombre des grands peintres de la Grèce qui avaient écrit *sur leur art*, περὶ ζωγραφικῆς, Diogen. Laërt. IV, 18.

[1] Plutarch. *Ibid.* § 13, t. V, p. 527-8. Voy. Winckelmann, *Stor. dell' Art.* t. III, p. 560, ed. Prat. Je remarque, au sujet du mot ἀνεῖλεν, dont se sert ici Plutarque, que le mot employé par l'orateur Lycurgue, *contr. Leocrat.* t. IV, p. 220, ed. Reisk., pour exprimer *l'enlèvement d'une statue de bronze*, τὴν εἰκόνα καθελόντες, se rapporte à la même racine, et qu'il offre la même idée.

[2] Sur cet Aristrate, voy. Demosthen. *pr. Coron.* p. 242.

ployé par Plutarque, d'accord avec les détails qui concernent ce *tableau*, ne permet en aucune façon de douter que ce portrait d'Aristrate, et conséquemment les autres *portraits* des *Tyrans de Sicyone*, qui se trouvaient dans le même cas, et qu'Aratus avait *enlevés*, ne fussent des *peintures sur bois*. Je dirai plus ; c'est que si, dans le nombre de ces peintures représentant des *Tyrans de Sicyone*, il s'en fût trouvé *sur mur*, que cette circonstance n'eût pu sauver du ressentiment d'Aratus, Plutarque, qui entre dans tant de détails sur le portrait d'Aristrate, n'eût sans doute pas manqué de relever cette particularité ; et il en eût été de même des autres peintures représentant des sujets religieux ou historiques, qui eussent été *sur mur*, et qu'Aratus en aurait détachées, pour rendre aux yeux du roi d'Égypte sa libéralité plus méritoire ; car Plutarque, qui voyait dans cette conduite d'Aratus et dans cet envoi de tableaux, un trait d'une politique intéressée, n'eût pu négliger une semblable circonstance ; et cependant il ne dit pas un mot qui ait le moindre rapport à des *peintures sur mur*. Nous achèverons de nous convaincre, en apprenant l'usage auquel furent employées, dans une occasion solennelle, toutes ces *peintures de Sicyone* envoyées par Aratus au roi d'Égypte, qu'elles étaient effectivement *sur bois*.

Athénée nous a conservé, d'après l'ouvrage original de Callisthène de Rhodes, le récit de la pompe magnifique célébrée à Alexandrie par Ptolémée Philadelphe. Dans ce récit, qui forme une des pages les plus curieuses et les plus brillantes de l'histoire de l'art antique, on voit que tous les arts avaient concouru, par un choix de leurs plus belles productions, à l'ornement du lieu et à l'éclat de la fête[1]. La *tente* où fut dressé le festin royal était ornée à l'intérieur de *cent statues de*

[1] Callisthen. *apud* Athen. v, 197, E, c. XXVI, t. II, p. 258, ed. Schw.

marbre, des plus habiles artistes, adossées contre les pilastres: ζῶα μαρμάρινα τῶν πρώτων τεχνιτῶν, ἑκατόν; et, *dans les entre-colonnements, étaient suspendus des* tableaux *de l'école de Sicyone, alternant avec d'autres* peintures, *de nature diverse et d'un choix exquis :* ἐν δὲ ταῖς ἀνὰ μέσον χώραις ΠΙΝΑΚΕΣ τῶν Σικυωνιακῶν ζωγράφων· ἐναλλὰξ δ' ἐπίλεκτοι ΕΙΚΑΣΙΑΙ παντοῖοι[1]. Voilà bien certainement les *tableaux de l'école de Sicyone* qu'Aratus avait envoyés au roi d'Égypte, à ce même prince qui célébrait la fête dont il s'agit; les voilà *suspendus à l'intérieur d'une tente :* disposition qui ne pouvait avoir lieu que pour des *tableaux sur bois;* enfin, les voilà désignés, dans le texte d'Athénée, par les mots πίνακες et εἰκασίαι, qui répondent à ceux de πίνακες et γραφαὶ du texte de Plutarque; et le même emploi, fait en pareille occasion, de ces peintures di-

[1] Le mot εἰκασίαι employé ici par Athénée, ou plutôt par Callisthène qu'il transcrit, doit s'entendre de *représentations,* en peinture, *de toute sorte de sujets;* c'est du moins le sens du radical εἴκων, qui signifie *représentation,* en général, Plutarch. *de Glor. Athen.* § 2 : ἐν ΕΙΚΟΝΙ τῆς μάχης; Lucian. *Herodot.* § 5 : τὴν ΕΙΚΟΝΑ (γάμου) ἐπιδείξασθαι; cf. *de Dom.* § 21; Himer. *Eclog.* IV, 24 : δὸς ἐν ΕΙΚΟΝΙ τὴν συμφοράν; mais qui, plus habituellement, et dans un sens plus restreint, signifie *portrait;* les exemples en sont trop nombreux et trop connus pour avoir besoin d'être cités. Il se pourrait aussi que le mot εἰκασίαι, dans ce passage d'Athénée, dût se prendre dans la même signification, et je ne manquerais pas d'analogies pour justifier cette interprétation; ainsi, dans ce passage d'Hérodote, II, 182 : εἰκόνα ἑωυτοῦ γραφῇ εἰκασμένην; comme dans celui d'Appien relatif à la fuite de Mithridate *représentée en peinture,* εἰκασθῆ, *Mithridat.* 117, et dans cet autre de Dion-Cassius, où il s'agit d'images de Peuples personnifiés, avec les attributs propres à chacun d'eux, LVI, 34 : ἐπιχωρίως σφίσιν ὡς ἕκαστα ἀπεικασμένα, et dans bien d'autres passages semblables, c'est toujours l'idée de *portrait* qui est positivement exprimée. Si l'on se rappelle d'ailleurs que, dans le nombre de ces tableaux de Sicyone recueillis par Aratus, figuraient les *portraits des Tyrans qu'il avait enlevés :* τὰς μὲν ἄλλας ΕΙΚΟΝΑΣ τῶν Τυράννων ἀνεῖλεν, et dont il ne pouvait faire un meilleur usage que de les envoyer au roi d'Égypte, on conviendra que tous les motifs de probabilité se trouveraient réunis dans l'explication que je propose. Toutefois, les mots εἰκασίαι παντοῖοι pourraient bien ne signifier que des *peintures de genres variés,* peut-être même ce que nous appelons des *peintures de genre.*

verses, prouve qu'elles étaient *toutes sur bois*, comme la circonstance qu'elles avaient été comprises dans le même envoi, nous avait appris déjà qu'elles ne pouvaient être effectivement que *sur bois*. Tous ces faits ne s'accordent-ils pas parfaitement pour nous donner toujours la même idée ?

A l'appui de ces notions particulières, concernant toute une collection de tableaux de l'école de Sicyone transportés en Égypte, je puis citer un témoignage qui comprend la généralité même des peintures de cette école *toutes exécutées sur bois*, πίνακες ; et ce témoignage, si grave, si important, résulte du titre même de l'ouvrage qui avait été composé par Polémon, περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι ΠΙΝΑΚΩΝ, *sur les tableaux de l'école de Sicyone*. Ce livre, qui jouit d'une grande célébrité dans l'antiquité, et dont la perte, sans doute irréparable, n'est pas une des moins fâcheuses que nous ayons éprouvées, nous est connu par des citations d'Athénée[1], de Diogène de Laërte[2], et d'autres auteurs; c'était un traité spécial sur toute une classe de peintures, conséquemment, un de ces livres où le mot πίνακες, inscrit sur le titre, avait bien sa valeur propre et technique ; et c'était à cette source authentique que Plutarque avait puisé les détails que j'ai rapportés plus haut, puisqu'à l'occasion du *portrait d'Aristrate*, peint par Mélanthius et toute son école, il observe expressément, *sur la foi de Polémon*,

[1] Athen. XIII, 2, p. 567. B, c. XXI, t. V, t. 47, ed. Schw. ; voy. Fac. *Excerpt. è* Plutarch. p. 169; Petersen, *Einleitung*, etc., p. 77, 204 a].

[2] Diogen. Laërt. II, 104, et VII, 188; cf. Menag. *ad hh. ll.* C'est le même Polémon qui avait composé un ouvrage en quatre livres, sur les Ἀναθήματα de l'Acropolis d'Athènes, Strabon. IX, 396 ; Athen. XIII, 574, B; voy. Creuzer, *zur Gemmenkunde*, 152, 38]; et j'aurai bientôt occasion de parler d'un autre ouvrage de cet auteur sur toute une collection de peintures placées dans un des grands édifices d'Athènes ; d'où il résulte qu'il avait fait de l'étude et de la description des monuments de l'art, et principalement des peintures, l'objet de tous ses travaux ; et ce qui donne une grande importance aux moindres notions puisées à une pareille source.

qu'*Apelle y avait travaillé ;* Ἀπέλλου συνεφαψαμένου τῆς ΓΡΑΦΗΣ, ὡς Πολέμων ἱστόρηκεν[1]. Or, on remarquera qu'ici encore, pour désigner le même ouvrage dont il parle ailleurs comme d'un *tableau,* πίνακος, Plutarque se sert du mot γραφῆς : d'où il suit que, pour lui, comme pour Strabon, ces deux termes étaient effectivement synonymes ; et c'est un autre exemple ajouté à ceux que nous ont fournis le *Bacchus* d'Aristide et l'*Ialysus* de Protogène, désignés de même indistinctement, dans les textes de Strabon et de Plutarque, par les mots γραφῆς et πίνακος.

Il nous reste enfin, concernant les travaux de peinture produits dans l'école de Sicyone, et demeurés à Sicyone même, après tant de révolutions qui s'y étaient succédé, un témoignage, le plus péremptoire de tous, et qui prouve, d'accord avec tous les autres, que ces travaux étaient *sur bois :* ce témoignage, c'est Pline qui nous l'a procuré, en nous apprenant que, *tous les* tableaux *placés dans les édifices publics de Sicyone* se trouvant engagés par suite des dettes que la ville avait contractées, le plus opulent des Romains de cet âge, Scaurus, le beau-fils de Sylla, *se rendit,* en acquittant toutes ces dettes, *possesseur de tous ces* tableaux *qu'il fit transporter à Rome,* comme un immortel monument de son édilité[2] : *Sicyone et hic* (Pausias) *vitam egit, diuque fuit illa patria picturæ.* TABULAS *indè è publico* OMNES *propter æs alienum civitatis addictas Scauri ædilitas Romam transtulit.* Voilà sans contredit un témoignage bien authentique, dont on ne peut, ni contester la valeur, ni méconnaître la portée. La *nature* de ces *tableaux, tabulæ* ; leur *déplacement* des *édifices publics,* où ils étaient employés comme ornements, *è publico ;* et leur *translation* à Rome, *Romam transtulit,* sont des circonstances absolument pareilles

[1] Plutarch. *in Arat.* § 13.

[2] Plin. XXXV, 11 ; cf. Ciceron. *ad Attic.* IV, 17. Voy. Durand, *Hist. de la Peint.* p. 99-100.

à celles que nous a révélées l'envoi de *tableaux* de la même école fait par Aratus au roi d'Égypte. Mais il y a ici plus d'une particularité nouvelle à relever. En premier lieu, si, dans le nombre de ces *peintures* acquises par Scaurus, il s'en fût trouvé qui eussent été exécutées *sur le mur* et qu'il eût fallu en détacher, cette opération, qui n'eût rien coûté à l'opulence de Scaurus, et qui eût servi à mieux faire éclater sa magnificence, n'eût sans doute pas échappé à l'observation de Pline, qui célèbre un trait semblable, appartenant à la même époque, et produit dans une occasion toute pareille, pour l'édilité de Varron et de Muréna. En second lieu, c'est, au sujet de Pausias, un des plus célèbres maîtres de cette école sicyonienne, τῶν Σικυωνιακῶν Ζωγράφων, que Pline nous a transmis ce renseignement précieux; et par là s'explique, avec l'admiration populaire que les *tableaux* de Pausias, comme ceux d'Échion, obtenaient à Rome, du temps de Cicéron et d'Horace[1], la présence dans tant d'édifices publics de Rome, des ouvrages de Pamphile, de Mélanthius, d'Euphranor, d'Aristide, d'Échion, de Cydias, et d'autres peintres célèbres de la même école; tous ouvrages conquis par Scaurus sur la détresse de leur patrie, et qui, toujours indiqués par Pline sous le nom de TABULÆ, avaient été décrits dans le livre de Polémon sous celui de ΠΙΝΑΚΕΣ. Ici encore, le témoignage de Pline se trouve donc d'accord avec celui de Plutarque, pour nous donner, dans une circonstance toute semblable, au sujet de tableaux de la même école, l'idée qu'ils étaient *sur bois*, sans un seul mot qui indique qu'il y en eût *sur mur*.

Parmi les peintres illustres que je viens de nommer, et qui tous appartenaient à l'école de Sicyone, il en est un, Cydias, cité

[1] Ciceron. *Parad.* v, 2 : Echionis TABULA te stupidum detinet; Horat. *Serm.* II, 7, 95 : Pausiacâ torpes, insane, TABELLA.

par Pline comme auteur d'un *tableau* des *Argonautes*, dont la destinée, qui nous est connue, va nous servir à confirmer, par un exemple irrécusable, l'ensemble de faits précédemment exposé en y ajoutant une notion nouvelle, celle de l'emploi qui se fit à Rome de ces peintures grecques. Ce tableau des *Argonautes*, qui paraît avoir été l'un des chefs-d'œuvre de la peinture sicyonienne, avait été acheté à un prix énorme par l'orateur Hortensius, qui fit construire exprès, dans sa *villa* de Tusculum, un *appartement* pour l'y placer[1] : *Cydias cujus* TABULAM Argonautas H-S. CXLIV *Hortensius orator mercatus est, eique* ædem *fecit in Tusculano suo*. Voilà une première révélation bien curieuse sur l'usage qui s'établissait à Rome, d'employer à la décoration des *villa* et des habitations privées les chefs-d'œuvre de peinture enlevés à la Grèce. Nous savions déjà, par le témoignage de Cicéron lui-même, qu'il se proposait de faire *encastrer* dans les *murs* de sa *villa*, celle qu'il possédait aussi à Tusculum, des *bas-reliefs* que son ami Atticus recueillait pour lui dans la Grèce[2]; nous apprenons qu'Hortensius, son contemporain et son rival, ajoutait à sa maison de campagne un *bâtiment tout entier*[3], pour y placer, de la même manière sans doute, un *tableau* d'une grande dimension. Mais ce n'est pas tout : dans la génération suivante, nous voyons le même *tableau* transporté de nouveau, de la *villa Tusculana* d'Hortensius, dans le *portique de Neptune* construit par Agrippa ;

[1] Plin. XXXV, 11, 40.

[2] Ciceron. *ad Attic.* I, 10 : typos quos tectorio includam.

[3] Ansaldi, préoccupé de l'idée qui avait présidé à la composition de son livre, celle que les *peintures* avaient joui dans l'antiquité du même *culte* que les *statues*, a fait de cette anecdote une fausse application à son système, en supposant qu'Hortensius avait bâti un *temple*, *ædem*, pour y placer ce *tableau*; voy. *de sacr. et publ. Tabular. pict. Usu*, p. 151-152. Mais il est évident qu'il ne s'agit pas ici de *temple*, ni de *chapelle*, pour un *tableau*, tel que celui des *Argonautes*, dont le sujet était purement mythologique. La plupart des interprètes sont tombés dans la même erreur.

et la célébrité dont il y jouissait, croissant avec le goût des Romains, fut cause que ce portique s'appela communément le *portique des Argonautes*[1]. C'est à Dion-Cassius que nous devons la connaissance de ce fait curieux[2]; et j'observe encore que, dans le texte de cet écrivain, le *tableau* de Cydias, *tabula*, est désigné par le mot γραφή : preuve nouvelle, ajoutée à tant d'autres, que des *peintures sur bois* avaient pu être désignées dans l'usage ordinaire par cette expression, qu'on s'est efforcé d'entendre exclusivement de *peintures sur mur*.

Il résulte de ce petit nombre de traits de l'histoire de l'art, choisis entre les plus significatifs par l'importance des travaux et par l'autorité des témoignages, que des *peintures* indiquées par le mot γραφαί doivent être reconnues pour des *peintures sur bois*. La même notion se déduira avec toute certitude des passages de Polybe qui ont rapport au déplacement des peintures grecques et à la translation à Rome de ces peintures, toujours appelées γραφαί par cet écrivain. Nous verrons la même expression habituellement employée par Plutarque en pareil cas, et indubitablement avec la même valeur : ce qui ressort des circonstances mêmes relatives au transport et à la destination de ces peintures, telles qu'elles sont exposées par Plutarque et confirmées par Tite-Live. De nombreux témoignages, empruntés à Lucien[3], à Dion

[1] Les témoignages classiques, sur ce point d'antiquité romaine, ont été recueillis par Donati, *Roma vetus ac recens*, lib. III, c. 17, et par Nardini, *Roma antica*, t. III, p. 117-122, ed. Nibby.

[2] Dion. Cass. LIII, 27 : τὴν Ἰοὰν τὴν τοῦ Ποσειδῶνος, ... καὶ τῇ τῶν Ἀργοναυτῶν ΓΡΑΦΗ ἐπελάμπρυνε ; voy. sur cette peinture, Sillig, *v.* Cydias, p. 167; et Petersen, *Einleitung* etc. p. 106 et 316, 396].

[3] J'ai déjà cité plus haut, p. 22, not. 1, un passage de Lucien, où le mot γραφαί est synonyme de πίνακες γεωγραφικοί. Dans cet autre passage du même écrivain, *de Dom.* § 21 sqq. t. VIII, p. 108, Bip. : ἐς τὴν ὀρροφὴν ἀπεβλέπετε, καὶ τοὺς τοίχους ἐθαυμάζετε, καὶ τὰς ΓΡΑΦΑΣ ἐξητάζετε, un docte antiquaire a vu des *tableaux encastrés dans la muraille*, *tabulæ uni parieti insertæ*, Welcker, *ad* Philostrat. *Imag.* Præfat. LXV,

Chrysostôme[1], à Philostrate[2], à Achille-Tatius[3], et à d'autres auteurs du même âge, lesquels seront produits successivement dans le cours de ces recherches, viendront encore à l'appui de cette notion importante; et en l'appliquant aux textes de Pausanias, où se rencontre toujours le mot γραφή, à l'exclusion de celui de πίνακες, même pour des *peintures* qui étaient bien certainement *sur bois*, comme il nous sera facile de le démontrer, nous nous convaincrons que la philologie a manqué de critique, quand elle se déclarait insuffisante pour décider une question qu'elle pouvait prétendre à résoudre, en s'aidant des ressources de l'archéologie. Mais avant d'aborder cette discussion grave et curieuse, qui renferme à proprement parler le nœud du problème, il importe de faire voir, par le détail des circonstances qui concernent l'enlèvement des peintures grecques et leur transport à Rome, qu'elles étaient bien réellement *sur bois;* ce sera l'objet du paragraphe suivant.

6]; et c'est effectivement ce qui résulte de la circonstance rapportée plus bas, p. 111 : ταύτῃ ἔπεται ΠΑΛΑΙΑ' τις ἄλλη ΓΡΑΦΗ'.

[1] Dion Chrysost. *Or.* LXXVIII, p. 56, C (T. II, p. 421-2, Reisk.), où le mot γραφή est certainement mis pour πίναξ.

[2] Tel que ce passage, cité par M. Hermann lui-même, et où, de l'avis de ce grand philologue, il ne peut être question que de *peintures sur bois,* exprimées par le mot γραφαί, Philostrat. *Vit. Apollon.* V, 22 : ἐτύγχανε δὲ καὶ μειράκιον νεόπλουτον... οἰκοδομούμενον οἰκίαν τινὰ ἐν τῇ Ῥόδῳ, καὶ ξύμφερον ἐς αὐτὴν ΓΡΑΦΑΊΣ τε παντοίας, κ. τ. λ.; voy. Hermann, *de Pictur.* p. 14. L'illustre critique eût pu citer un exemple tout à fait analogue à celui-là, et où le mot γραφαί se trouve employé dans le même sens : c'est celui d'une *maison* d'Athènes, préparée pour recevoir cet Athénion, flatteur de Mithridate, reçu d'abord comme un libérateur des Athéniens, et devenu bientôt après leur tyran et leur oppresseur, Athen. V, 213, E, t. II, p. 318, Schw. : εἰς τὴν Δι..... οἰκίαν, ... εἰσενέχθη κεκοσμημένην στρωμναῖς τε καὶ ΓΡΑΦΑΊΣ καὶ ἀνδριᾶσι καὶ ἀργυρωμάτων ἐκθέσει.

[3] Achill. Tat. *de Amor. Clit. et Leuc.* I, 1 : καὶ περισκοπῶν τὰ ἀναθήματα, ὁρῶ ΓΡΑΦῊΝ 'ΑΝΑΚΕΙΜΈΝΗΝ, κ. τ. λ. Cf. *ibid.* III, 6.

§ II.

De l'enlèvement et du transport des *Peintures grecques* dans l'antiquité : d'où résulte la preuve matérielle qu'elles étaient *sur bois*.

L'existence des ouvrages de l'art fut trop souvent compromise dans le cours des guerres civiles qui désolèrent la Grèce, comme elle l'avait été durant les guerres médiques. Mais ce fut surtout à l'époque où l'ascendant de la puissance macédonienne pesant de tout son poids sur l'indépendance des villes grecques, et faisant intervenir dans cette grande querelle la nation moins civilisée des Étoliens, imprima à ces luttes intestines un caractère d'animosité et de destruction qu'elles n'avaient jamais eu auparavant; ce fut alors que les monuments de l'art, considérés jusqu'à ce moment comme des objets sacrés, perdirent de leur valeur religieuse, et subirent, de la part des factions rivales qui s'en disputaient la possession, des atteintes de toute espèce. Un témoin bien grave et bien digne de foi, de tous ces excès, Polybe, en cite plusieurs traits qui se rapportent à la guerre des Étoliens, et dans lesquels il n'est pourtant fait mention expresse que de *statues* et d'*ouvrages de marbre,* servant à la décoration des temples[1]. Mais les *peintures* qui se trouvaient dans ces temples, de quelque manière qu'elles y fussent placées, n'avaient sans doute pas été plus épargnées. Nous en avons déjà acquis la preuve par la conduite d'Aratus, à Sicyone; et nous pourrions présumer, d'après

[1] Polyb. v, 11, 4 : *ναοὺς, ἅμα δὲ τούτοις ἀνδριάντας, καὶ πᾶσαν δὴ τὴν τοιαύτην καταστευὴν λυμαίνεσθαι.* Il ne s'agit évidemment dans ce passage que de *sculptures,* comme dans celui-ci, XXXII, 25, 4 : *τοὺς ἀνδριάντας καὶ τὰ λίθινα τῶν ἀγαλμάτων*, paroles qui répondent à celles-ci de Diodore, employées à la même occasion, XXVI, t. IX, p. 384, ed. Bip., *γλυφὰς ἔχοντα.*

le reproche adressé par ce même Polybe aux Romains, d'avoir déshonoré leur victoire en cherchant à l'orner aux dépens des villes conquises *par l'enlèvement des* peintures *et des* sculptures *qu'ils auraient dû laisser à leur place antique et sacrée*[1], que l'exemple de ces spoliations, si peu digne d'être suivi par les Romains, n'avait pas été donné par eux. Effectivement, nous apprenons de Diodore[2] qu'un grand nombre de *peintures* et de *statues*, d'un travail excellent, tombées entre les mains des Carthaginois vainqueurs, à la prise d'Agrigente, en l'an 406 avant notre ère, furent envoyées à Carthage, comme le plus brillant trophée de leur victoire; d'où il suit, et que c'étaient des *peintures sur bois*, et que cet exemple de spoliation ne fut pas perdu pour les Romains.

Quoi qu'il en soit, il est constaté par l'histoire même des Romains, qu'à l'époque où ils intervinrent dans les querelles des Grecs, chacune de leurs conquêtes fut signalée par un de ces actes de brigandage public, qui durent faire prévoir à Polybe le dépouillement de la Grèce entière. Le premier

[1] Polyb. IX, 10, 12 : ἐνδοξοτέραν ποιεῖν τὴν σφετέραν πατρίδα, μὴ ΓΡΑΦΑΪΣ καὶ τύποις, ἀλλὰ σεμνότητι καὶ μεγαλοψυχίᾳ κοσμοῦντας αὐτήν. J'ai traduit par *peintures* et *sculptures* les expressions dont se sert Polybe dans cette phrase, et qui doivent être prises ici dans un sens général. Il en est de même dans ce passage d'Athénée, dont le texte a éprouvé plus d'une altération, et que je lis de cette manière, Athen. XI, 461, A, IV, 191, Schw. : Ἐν δὲ τοῖς περὶ τὴν Ἑλλάδα τύποις (vulg. τόποις) οὔτ' ἐν γραφαῖς, οὔτ' [ἐν ποικίλμασιν] ἐπὶ τῶν πρότερον εὑρήσομεν πολήριον εὐμέγεθες εἰργασμένον. La fausse leçon τόποις maintenue par tous les éditeurs, et l'absence du mot ποικίλμασιν, ou d'un terme équivalent, rendaient ce passage inintelligible; et la traduction latine admise encore par Schweighäuser, avec sa double leçon, *neque in picturis, nec in poëmatibus*, n'était pas propre à l'éclaircir. Le mot ποικίλματα m'a été fourni par ce passage curieux de Platon, *in Euthyphr.* VI, p. 27, Fischer. : καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν Γραφέων τά τε ἄλλα ἱερὰ ἡμῖν ΚΑΤΑΠΕΠΟΙΚΙΛΤΑΙ, καὶ δὴ καὶ τοῖς μεγάλοις Παναθηναίοις ὁ πέπλος μεσὸς τῶν τοιούτων ΠΟΙΚΙΛΜΑΤΩΝ ; cf. Platon. *Republ.* VIII, p 557, C.

[2] Diodor. Sic. XIII, 90 : καὶ γὰρ ΓΡΑΦΑΪ παμπληθεῖς κυρέθησαν εἰς ἄκρον ἐκπεπονημέναι.

exemple de ce genre que nous trouvions cité, avec la double autorité du personnage qui s'en rendit coupable et de l'historien qui le rapporte, c'est ce qui se passa, à la prise de Syracuses par Marcellus, en l'an 212 avant notre ère, et ce que raconte Tite-Live[1]. Le vainqueur *emporta un grand nombre de statues et de* tableaux *dont Syracuses était remplie : signa* TABULAS*que, quibus abundabant Syracusæ, Romam devexit.* Les *tableaux* désignés ici par Tite-Live étaient bien des *peintures sur bois ;* comme le ferait présumer, avec le mot même de *tabulæ,* la circonstance que ces *tableaux étaient destinés à orner le triomphe du vainqueur*[2]*:* car jamais on n'a ouï dire qu'en pareil cas on ait fait paraître à Rome des peintures sur mur ; et c'est une chose qui, si elle eût eu lieu quelquefois, eût bien mérité d'être signalée quelque part à l'admiration de la postérité. Mais d'ailleurs nous trouvons dans Plutarque les détails les plus curieux sur ces *tableaux enlevés de Syracuses,* ΠΙ'ΝΑΚΕΣ *τῶν ἐκ Συρακουσῶν*, une partie desquels fut consacrée à Samothrace, dans le temple des Cabires ; une autre partie, envoyée à Linde, dans l'île de Rhodes, pour y être placée de la même manière dans le temple de Minerve ; et le reste, transporté à Rome, afin d'y servir d'ornement au temple de l'Honneur et de la Vertu, voué par Marcellus[3]. Assurément, l'on ne dira pas que des

[1] Tit. Liv. xxv, 40.

[2] Plutarch. *in Marcell.* § 21, t. II, p. 447, Reisk. : *τὰ πλεῖστα καὶ κάλλιστα τῶν ἐν Συρακουσαῖς ἐκίνησεν* 'ΑΝΑΘΗΜΑ'ΤΩΝ, *ὡς αὐτῷ τε πρὸς τὸν* ΘΡΙ'ΑΜΒΟΝ *ὄψις εἴη καὶ τῇ πόλει* ΚΟ'ΣΜΟΣ.

[3] Plutarch. *ibid.* § 30, t. II, p. 469-470 : *Ἀνδριάντες δὲ καὶ* ΠΙ'ΝΑΚΕΣ *τῶν ἐκ Συρακουσῶν, ἔν τε Σαμοθράκῃ παρὰ τοῖς Θεοῖς, οὓς Καβείρους ὠνόμαζον, καὶ περὶ Λίνδον, ἐν τῷ ἱερῷ τῆς* 'Αθηνᾶς ; voy. Petersen, *Einleitung*, etc., p. 293, 27 et 29. La générosité de la conduite de Marcellus, si vantée par Cicéron, par opposition à celle de Verrès, consista, de l'aveu même de l'orateur romain, en ce que Marcellus destinait à l'*ornement de sa patrie* les fruits de sa conquête, tandis que le préteur avide s'appropriait tout ce qu'il enlevait : Victoriæ putabat esse, multa Romam deportare, quæ *ornamento urbi* [cf. Plutarch. *l. l. : τῇ πόλει κόσμος*] esse possent ; humanitatis,

peintures, distribuées en tant de lieux divers, ou destinées à être promenées dans la pompe du triomphe, aient pu être *sur mur;* car, dans ce cas, Cicéron, qui célèbre si souvent la conduite magnanime de Marcellus pour l'opposer à celle de Verrès, n'aurait pu dire du vainqueur de Syracuses, qu'*il en respecta tous les édifices, publics et privés, sacrés et profanes,* comme s'il ne fût venu que pour les défendre avec son armée et non pour les prendre d'assaut : *itaque ædificiis omnibus, publicis et privatis, sacris et profanis, sic* PEPERCIT, *quasi ad ea defendenda cum exercitu, non expugnanda venisset*[1]; et l'autorité d'un pareil fait, avec la notion certaine qui s'attache aux expressions mêmes, ἀναθήματα et πίνακες, employées par Plutarque à cette occasion, demeure acquise à l'opinion que je soutiens, et dont nous trouverons tant d'autres preuves dans la longue série de faits du même genre que nous offrira l'histoire romaine.

A la prise de la ville d'Érétrie, en Eubée, événement qui est de l'an 198 avant notre ère, T. Quinctius Flamininus *enleva,* suivant le témoignage de Tite-Live[2], des *statues* et des *tableaux d'une haute antiquité, signa, tabulæ priscæ artis.* Cependant, on ne vit point figurer ces peintures dans le triomphe de Flamininus, où le même écrivain cite seulement des *statues de bronze* et *de marbre*[3] : sans doute, parce que le vainqueur avait destiné à son propre usage des *tableaux* qui avaient été pour lui, à raison de l'*ancienneté* et du *mérite de l'art, tabulæ priscæ artis*, l'objet d'une distinction particulière. Ce fut par un autre motif que les *tableaux,* enlevés d'abord de leur place, lors de la prise de Tarente par Fabius, furent rendus aux Ta-

non planè spoliare urbem... Romam quæ asportata sunt, ad ædem Honoris atque Virtutis, item ALIIS in LOCIS videmus; nihil in ædibus, nihil in hortis posuit, nihil in suburbano; *in Verr.* IV, 54, et alib.

[1] Ciceron. *in Verr.* IV, 54.

[2] Tit. Liv. XXXII, 16; cf. Pausan. VII, 8, 1.

[3] Idem, XXXIV, 52 : Signa ænea marmoreaque.

rentins ; et ce motif, s'il faut en croire l'historien, fut puisé dans la haine du vainqueur, bien plutôt que dans sa clémence[1] ; puisqu'en leur laissant ces *tableaux*, Fabius avait voulu leur laisser des *dieux irrités*. Mais ce qui résulte de ce récit même, tel qu'il est présenté par Plutarque, c'est que les peintures en question, enveloppées d'abord dans le pillage général de la ville, *πάντων τῶν ἄλλων ἀγομένων καὶ φερομένων*, étaient des *peintures sur bois*. Certainement, c'étaient bien des *tableaux appliqués sur la muraille*, qui avaient pu être *enlevés* des temples de la ville et *emportés* comme les *statues*, et qui attendaient l'arrêt du vainqueur, pour être détruits ou transportés à Rome. Ce n'étaient pas des *pans de murailles peintes* que les gens de Fabius se seraient amusés à enlever dans ces premiers désordres d'une conquête livrée au pillage ; des soldats romains de cet âge, en pareille circonstance, avaient bien autre chose à faire qu'à scier des murs ; et d'ailleurs, la manière dont s'exprime Tite-Live lui-même, à cette occasion[2] ; le mot *tabulæ* qu'il emploie pour désigner ces *peintures*, qu'il compare pour leur *nature*, comme pour leur abondance, à celles qui avaient été enlevées de Syracuses, et qui étaient, sans nul doute, comme sans nulle exception, des *tableaux* : tout cela rend la chose indubitable.

Le même fait ressort, dans toute son évidence, du récit de ce qui se passa à la prise d'Ambracie par M. Fulvius Nobilior, en l'an 189 avant notre ère. Cette ville, qui avait été la capitale du royaume de Pyrrhus, était plus abondamment ornée de

[1] Plutarch. *in Fab. Max.* § 22, t. I, p. 722, Reisk. : *Πάντων δὲ τῶν ἄλλων ἀγομένων καὶ φερομένων, λέγεται τὸν γραμματέα πυθέσθαι τοῦ Φαβίου περὶ τῶν Θεῶν τι κελεύει, τὰς* ΓΡΑΦΑΣ *οὕτω προσαγορεύσαντα καὶ τοὺς ἀνδριάντας.* Cf. Tit. Liv. XXVII, 16.

[2] Tit. Liv. XXVII, 16 : Tùm ab cæde ad diripiendam urbem discursum ;.... argenti vis ingens facti signatique ;..... signa TABULÆque, propè ut Syracusarum ORNAMENTA æquaverint ; voy. Jacobs, *über den Reichthum d. Gr. an plast. Kunstw.* 35, 87).

statues d'airain et de marbre, aussi bien que de *tableaux peints*, qu'aucune des villes grecques de la même province. Le butin qu'y trouva le conquérant romain, en fait d'objets d'art, dut être considérable, d'après le témoignage même de Tite-Live[1], qui ne fait que reproduire celui de Polybe[2]. *Toutes ces statues, tous ces tableaux* d'Ambracie en furent alors *enlevés* et *emportés;* et ce qu'ajoute l'historien latin : *nihil prætereà tactum violatumve,* montre bien qu'aucune atteinte ne fut portée à l'intégrité des édifices sacrés et publics. Nous verrons, dans un autre endroit de ces recherches, de quelle manière étaient placés, dans les temples d'Ambracie, ces *tableaux* qui en furent enlevés alors par M. Fulvius, *sans qu'il en résultât aucune violation, aucun dommage des lieux saints;* et de cette notion authentique que nous devrons au même historien, aussi bien que des expressions significatives que je viens de rapporter, il résultera la preuve positive que ces *tableaux*, dépouilles d'une ville grecque et ornements d'une victoire romaine, n'étaient, en effet, et ne pouvaient être que des *peintures sur bois.*

Jusqu'ici encore nous n'avons vu les peintures enlevées à la Grèce figurer dans la pompe d'un triomphe qu'à de rares intervalles. L'exemple donné par Marcellus ne paraît pas avoir eu d'abord beaucoup d'imitateurs dans le patriciat romain. Ce fut Paul Émile qui, dans la solennité du triomphe le plus

[1] Tit. Liv. XXXVIII, 9 : Signa ænea marmoreaque et TABULÆ PICTÆ, quibus ornatior Ambracia (quia regia ibi Pyrrhi fuerat) quàm cæteræ regionis ejus urbes erant, sublata omnia avectaque : nihil prætereà tactum violatumve.

[2] Polyb. XXII, 13, 9 : Τὰ δ'ἀγάλματα, καὶ τοὺς ἀνδριάντας, καὶ τὰς ΓΡΑΦΑΊΣ ἀπήγαγεν ἐκ τῆς πόλεως, ὄντα καὶ πλείω, διὰ τὸ γεγονέναι βασίλειον Πύρρου τὴν Ἀμβρακίαν. On remarquera qu'ici le mot ΓΡΑΦΑΊΣ, du texte de Polybe, répond à ceux de TABULÆ PICTÆ qu'emploie Tite-Live ; de même que, dans le récit de la prise de Tarente, Tite-Live avait appelé TABULÆ ce que Plutarque nommait ΓΡΑΦΑΊΣ ; et l'on conviendra que, dans ce double témoignage, grec et latin, il ne peut être question que de *peintures sur bois.*

magnifique dont les Romains eussent encore été témoins, rappela cet utile exemple à sa patrie, et fournit à l'histoire de l'art ce document précieux. On peut voir dans Tite-Live[1], dans Plutarque[2], dans Velleïus-Paterculus[3], les détails de cette cérémonie qui dura trois jours entiers, le premier desquels suffit à peine au transport des *statues* et des *tableaux placés sur deux cent cinquante chars :* ἡ μὲν πρώτη, μόλις ἐξαρκέσασα τοῖς αἰχμαλώτοις ἀνδρίασι καὶ ΓΡΑΦΑΪΣ καὶ κολοσσοῖς ἐπὶ ζευγῶν πεντήκοντα καὶ διακοσίων κομιζομένοις[4]; et bien que le récit de Tite-Live se trouve malheureusement incomplet dans cet endroit, on peut juger par ce trait du discours de Servilius : *quò signa aurea, marmorea, eburnea,* TABULÆ PICTÆ, *textilia,* quelle était la richesse des monuments de l'art grec, exposés en si grand nombre dans ce triomphe à l'admiration des Romains; et il n'est pas moins avéré par cet usage même qui fut fait en cette occasion, des *tableaux peints,* comme de tant d'autres objets d'art, pour orner la célébration du triomphe, pour être *étalés* et *promenés sur des chars,* que c'étaient des *peintures sur bois :* notion conforme, d'ailleurs, au sens positif des mots *tabulæ pictæ,* employés en cette circonstance par Tite-Live, et qui, répondant au mot γραφαῖς, dont se sert Plutarque, nous apprennent ainsi, par un nouvel exemple, quelle était la valeur usuelle de cette expression, qu'on a voulu entendre exclusivement de *peintures sur mur.*

Nous savons déjà quelle était la nature des *tableaux* que la prise de Corinthe, en l'an 146 avant J.-C., fit tomber dans les mains de Mummius; et l'antiquité romaine s'est chargée elle-même de faire expier à sa mémoire le tort irréparable

[1] Tit. Liv. XLV, 34-40.
[2] Plutarch. *in Æmil.* § 32-34.
[3] Vell. Paterc. I, 9; cf. Ciceron. *de Offic.* II, 22; voy. Petersen, *Einleitung,* etc., p. 294, 57).
[4] Plutarch. *ibid.* § 32, t. II, p. 309, Reisk.

que sa conquête avait causé aux arts de la Grèce. Ce qui fut enlevé ou détruit de monuments précieux, à Corinthe, est inappréciable, à en juger d'après les témoignages des Romains eux-mêmes[1]; et de semblables ravages s'exercèrent à Thespies[2], et sans doute encore ailleurs. Une partie des *tableaux* que l'ignorant vainqueur ne put ou ne daigna pas emporter dans sa patrie fut distribuée en différents endroits de la Grèce et de l'Asie[3]; il en vint quelques-uns à Pergame, où le goût éclairé d'Attale leur avait préparé un asile, et où ces précieux débris de la peinture corinthienne se trouvaient encore au temps de Pausanias[4]. Mais le plus grand nombre des *tableaux* qui avaient échappé à la destruction et au pillage servit à l'ornement public de Rome[5], après avoir été promené dans la pompe du triomphe[6]; et de l'ensemble de ces circonstances, non moins que du témoignage de Polybe, rapporté précédemment, il résulte encore, avec la dernière évidence, que c'étaient des *peintures sur bois*.

Nous en dirons autant des *tableaux* qui ornèrent le triomphe de P. Servilius Isauricus, et qui devinrent, comme les pein-

[1] Ciceron. *in Verr.* I, 21 : Mummius pulcherrimam atque ornatissimam Corinthum, plenissimam rerum omnium, SUSTULIT. Flor. II, 16 : Quid signorum, quid vestium, quidve TABULARUM, raptum, incensum atque projectum est!

[2] Les témoignages sur ce point ont été recueillis par Petersen, *Einleitung*, etc., p. 297, 90), 91), excepté celui de Dion Chrysostôme, qui n'est pas le moins curieux, *Orat.* XXXVII, t. II, p. 123-124, Reisk.

[3] Frontin. *Stratagem.* IV, 3, 15 : Mummius, non Italiam solùm, sed etiam provinciam (Achaïam) TABULIS statuisque exornavit. Cf. Ciceron. *de Offic.* II, 22.

[4] Pausan. VII, 16, 5 : ἈΝΑΘΗΜΑΊΤΩΝ δὲ καὶ τοῦ ἄλλου ΚΟΊΣΜΟΥ τὰ μὲν μάλιστα ἀνήκοντα ἐς θαῦμα ἀνήγετο, κ. τ. λ. Les expressions mêmes de Pausanias que j'ai signalées indiquent suffisamment la nature de ces peintures, qui faisaient partie des *objets consacrés*, et de la *décoration* des temples ou des édifices sacrés.

[5] Plin. XXXIII, 11 : Signa et TABULAS PICTAS invexit; cf. XXXV, 4, 8; et XXXVII, 1.

[6] Tit. Liv. *Epitom.* LII : Mummius de Achæis triumphavit, signa ærea marmoreaque, et TABULAS PICTAS in triumpho egit; cf. Ciceron. *pro Muren.* 14.

tures acquises par Paul Émile et par Mummius, le principal objet de la décoration des temples et des édifices publics de Rome et de l'Italie entière[1]. Dès cette époque, il ne se célébra pas de triomphe à Rome, sans que les *peintures* ne fussent promenées dans la pompe, avec les objets d'art les plus précieux enlevés à la Grèce et à l'Asie : c'est ce qui nous est attesté par l'histoire, à l'occasion des triomphes de Lucullus[2] et de Pompée[3], et ce qui ne manqua d'avoir lieu, dans celui de Sylla, que par le naufrage du vaisseau qui portait toute une riche cargaison de *tableaux* des plus grands maîtres de la Grèce[4]. Dès ce moment aussi, le goût pour les chefs-d'œuvre de la peinture grecque avait passé des chefs aux soldats, avec tout l'emportement d'une passion nouvelle : nous l'apprenons de Salluste[5], qui attribue cette révolution dans les idées romaines à l'exemple de Sylla; et il suffirait de celui de Verrès pour nous montrer de quelle manière les Romains de tout ordre se précipitèrent, à la suite des chefs du sénat et de l'armée, dans cette carrière de rapines et de brigandages.

Nous avons vu comment l'opulent Scaurus se procura la possession de ce qui restait encore à la ville de Sicyone obérée, de *tableaux* de son ancienne école, placés dans ses édifices publics. La même circonstance dut se reproduire souvent au

[1] Ciceron. *in. Verr.* I, 21 : P. Servilius quæ signa atque ORNAMENTA ex urbe hostium,..... imperatorio jure sustulit, ea Populo Romano apportavit, per triumphum vexit.... Quorum domus, cùm honore et virtute florerent, signis et TABULIS PICTIS erant vacuæ. At verò urbem totam, templa deorum, omnesque Italiæ partes, illorum donis ac monumentis exornatas videmus.

[2] Plutarch. *in Lucull.* § 37 et 39 : Γραφὰς καὶ ἀνδριάντας; cf. Plin. XXXIV, 8, 36.

[3] Plutarch. *in Pomp.* § 45 ; Appian. *Mithridat.* 116-117.

[4] Lucian. *Zeux.* § 3, t. IV, p. 127, Bip. Le célèbre tableau de la *Centauresse* de Zeuxis fut du nombre des chefs-d'œuvre de l'art grec qui périrent à cette occasion, μετὰ τῶν ἄλλων. Sur ce tableau de Zeuxis, voy. Böttiger, *Vasengemäld.* III, 148.

[5] Sallust. *in Catilin.* c. II : Insuevit exercitus signa, TABULAS PICTAS, mirari; ea privatim ac publicè rapere, delubra spoliare, etc.

sein de ces villes grecques de la Grèce et de l'Asie Mineure, livrées, sous l'administration des proconsuls ou des préteurs, à l'avidité des gens du fisc. Dans cette situation, leurs *statues* et leurs *peintures* devinrent leur principale ressource. Elles en traitaient avec de riches patriciens, qui faisaient consister le plus grand honneur de leur édilité dans ce luxe étranger d'ouvrages d'art transportés à Rome de tous les points de la Grèce. C'est ce que nous apprend Cicéron, dans un passage d'une de ses harangues contre Verrès, où il oppose la conduite de L. Crassus, de Q. Scévola et de C. Claudius, qui s'étaient abstenus de tout commerce d'objets d'art avec les villes grecques pour en faire l'ornement de leur édilité, à l'infamie de Verrès, qui ne s'était procuré les mêmes objets qu'à l'aide de ventes simulées ou de violences publiques [1]. Mais, pour nous faire une juste idée de la condition générale des villes grecques à cette époque, c'est un écrivain grec qu'il faut entendre; c'est Plutarque, qui nous montre Lucullus employant le court intervalle d'une trève à rétablir le cours de la justice et de l'humanité dans toute l'Asie Mineure, où les villes en proie à l'avidité impunie des collecteurs de taxes, étaient forcées de vendre à vil prix les *ornements publics du culte,* les *tableaux* et les *statues* de leurs dieux [2]. C'est ainsi que, de toutes parts et par toute sorte de voies, y compris même celle de la succession des princes, comme le prouve l'exemple si connu du legs d'Attale [3], les monuments

[1] Ciceron. *in Verr.* IV, 59 : Nulla unquam civitas totâ Asiâ et Græciâ signum ullum, TABULAM PICTAM, ullum denique ornamentum urbis, suâ voluntate cuiquam vendidit..... nisi arbitramini L. Crasso, Q. Scævolæ, C. Claudio, potentissimis hominibus, quorum ædilitates ornatissimas vidimus, commercium istarum rerum cum Græcis hominibus non fuisse....

[2] Plutarch. *in Lucull.* § 20, t. III, p. 265, Reisk. : Τὴν ἐπαρχίαν . . . . ὑπὸ τῶν τελωνῶν καὶ τῶν δανεισλῶν πορθουμένην καὶ ἀνδραποδιζομένην, πιπράσκειν . . . δημοσίᾳ δ'ἀναθήματα, ΓΡΑΦΑΣ, ἱερούς ἀνδριάντας, ἀναγκαζομένων.

[3] Plin. XXXIII, 11 : Illa hæreditas, Attalo rege mortuo, etc.

de l'art grec, et particulièrement les *tableaux*, arrivaient à Rome, où les temples, les portiques et les autres édifices publics s'en remplissaient incessamment, et où commençaient à se former, dans les maisons particulières, des *galeries de tableaux*, ce que l'on appelait des *pinacothèques*, mot nouveau[1], emprunté à la Grèce, pour désigner une chose qui n'avait pas été inconnue à la Grèce.

Nous achèverons d'éclaircir nos idées sur ce point, et nous nous convaincrons de plus en plus que toutes les *peintures* dont il s'agit étaient *sur bois*, en nous rappelant quelques-uns des détails que nous fournit Cicéron sur la conduite de Verrès. On sait que ce préteur, avant d'exercer dans toute la Sicile le brigandage qui l'a rendu si fameux, avait mis à contribution la Grèce et l'Asie entière. Les villes qui avaient eu le plus à souffrir de ses déprédations, et que Cicéron nous fait connaître, étaient : *Chios, Délos, Ténédos, Aspende, Halicarnasse, Érythres,* et surtout *Samos.* Les *tableaux* qu'il enleva de toutes ces villes et d'autres encore étaient *innombrables* et du *premier ordre*[2] ; c'étaient tous des objets publiquement ravis et volés ; bien que, pour justifier sa possession, il prétendît les avoir achetés[3] : comme si, ajoute Cicéron, c'était un marchand de *statues* et de *tableaux*, qui eût été envoyé en Grèce, en Asie, en Pamphylie, aux frais de la république et avec le titre de légat[4]. Mais Cicéron lui enlève cette ressource, en le défiant

[1] Vitruv. I, 2 ; VI, 5.

[2] Ciceron. *in Verr.* I, 22 : Hic ego non arbitror, illum negaturum, signa sese plurima, TABULAS PICTAS innumerabiles habere ; *ibid.* 23 : Plurima signa pulcherrima, plures TABULAS optimas deportasse te, negare non potes.

[3] Ciceron. *ibid.* : Sed, ut opinor, solet hæc quæ rapuit et furatus est, nonnunquàm dicere se emisse.

[4] Ciceron. *ibid.* § 22 : Quoniàm quidem in Achaiam, Asiam, Pamphyliam, sumtu publico et legationis nomine, mercator signorum TABULARUMque PICTARUM missus est.

de produire le titre d'un seul de ces contrats d'acquisition. Un autre moyen de défense que faisait valoir Verrès, c'était d'avoir fait servir ces *statues* et ces *tableaux* enlevés à la Grèce d'*ornements* au Forum et à d'autres édifices publics de Rome; et c'est à cette occasion que nous apprenons, par le témoignage de Cicéron lui-même, une particularité si curieuse, qui ne permet de conserver aucun doute sur la nature de ces *tableaux, tabulæ pictæ,* publiquement exposés aux regards du peuple romain, dans le Forum, dans le Comice et ailleurs, puis reportés dans la maison de Verrès, et distribués sous les portiques de ses jardins; de manière que chaque colonne et chaque entre-colonnement avaient reçu quelque ornement de ce genre[1] : sur tous ces points, les expressions de Cicéron sont tellement claires et positives, qu'elles ne laissent aucune prise, je dirai même, aucun prétexte, à l'opinion qui voudrait y voir des *peintures sur mur.* C'étaient bien des *tableaux* que Verrès avait enlevés de partout, de *Samos*[2], comme de l'*Achaïe*[3], qu'il avait fait, comme à *Aspende, détacher des temples et des édifices publics, en plein jour, sous les yeux du peuple, puis charger sur des voitures, et emporter*[4]. C'étaient bien enfin des peintures pareilles, c'est-à-dire, encore une fois, des *tableaux,* qu'il avait exposés au Forum et dans le Comice, où des députés des villes grecques, qui se trouvaient alors à Rome, reconnaissaient en

[1] Cicer. *in Verr.* I, § 22 : Dices, tua quoque signa et TABULAS PICTAS ornamento Urbi Foroque Populi Romani fuisse. Memini : vidi simul cum Populo Romano Forum Comitiumque adornatum ad speciem magnifico ornatu. *Ibid.* § 19 : Quas iste TABULAS illinc, quæ signa sustulit ?.... Illa quæro, quæ apud te nuper ad omnes columnas, omnibus etiam intercolumniis, in sylvâ denique disposita sub divo vidimus.

[2] Idem, *ibid.* § 19 : Illa verò expugnatio fani antiquissimi et nobilissimi Junonis Samiæ, quàm luctuosa Samiis fuit ?... quas iste TABULAS illinc, quæ signa sustulit ?

[3] Idem, *ibid.* § 17 : Jàm quæ iste signa, quas TABULAS PICTAS ex Achaiâ sustulerit, non dicam hoc loco.

[4] Idem, *ibid.* § 20 : Omnia ex fanis, ex locis publicis, palàm, spectantibus omnibus, plaustris evecta asportataque.

pleurant les *images de leurs dieux arrachées de leurs sanctuaires*, avec d'autres *ornements* de leurs cités[1] ; et que, plus tard, les Romains eux-mêmes se plaignaient de ne pouvoir plus contempler que dans la maison de Verrès[2] : car de pareils détails ne peuvent absolument se concilier avec l'idée de *peintures sur mur*.

Mais il y a plus ; et je suis surpris que le critique qui a cru pouvoir adresser à Cicéron le reproche banal d'exagération oratoire, au sujet de l'enlèvement des *tableaux* du *temple de Minerve*, à Syracuses, dont je m'occuperai plus tard, n'ait pas réfléchi que, si Verrès se fût rendu coupable, à Syracuses ou ailleurs, d'un abus de pouvoir aussi odieux, d'un attentat aussi flagrant que celui de dégrader les murailles des temples pour en détacher des peintures, Cicéron n'eût pas manqué de lui reprocher un pareil procédé avec toute la véhémence de son langage. C'eût été, sans nul doute, une bonne fortune pour l'orateur romain, qui eût trouvé là un grief capital, et pour nous-mêmes, qui y trouverions aujourd'hui une notion précieuse. Cependant, au début de sa quatrième *Verrine*, dans l'endroit même où il embrasse d'un seul coup d'œil, où il récapitule en détail tous les traits de brigandage commis en Sicile, ou seulement conçus et projetés par Verrès, et où il dit, en propres termes, qu'*il n'y eut pas de peinture*, NI SUR BOIS, NI SUR ÉTOFFE, *qu'il n'eût recherchée ou contemplée avec un œil d'envie*[3] ; Cicéron, si disposé, comme on le prétend, à enveni-

[1] Ciceron. *in Verr.* I, § 22 : Legati ex Asiâ atque Achaiâ,.. qui deorum simulacra ex suis fanis sublata in Foro venerabantur, itemque cætera signa et ORNAMENTA cùm cognoscerent, alia alio in loco lacrymantes intuebantur.

[2] Idem, *ibid.* § 18 : Itaque omnia signa, TABULAS, ORNAMENTORUM quod superfuit in fanis et communibus locis, totâ è Græciâ atque omnibus insulis, honoris P. R. causâ, sanè frugaliter domum suam deportavit.

[3] Ciceron. *in Verr.* IV, 2 : Nego in Siciliâ totâ, tam locupleti, tam vetere provinciâ,... ullum argenteum vas, ullum corinthium, aut deliacum fuisse,... quidquam ex auro aut ebore factum ; signum ullum æneum, marmoreum, eburneum ; nego ullam PICTURAM, neque in TABULA, neque in TEXTILI

mer les moindres actions de Verrès, à lui attribuer, à défaut de crimes réels, des pensées coupables; cet orateur, enfin, si porté à l'exagération, ne dit pas un mot de *peintures sur mur*. C'était pourtant bien là le cas d'en parler, pour peu que Verrès, par un seul acte de violence, ou même par un seul trait de convoitise, eût fourni à son adversaire la moindre occasion, le moindre prétexte d'ajouter ce crime à tant d'autres; et pour cela, il eût suffi d'ajouter, après ce membre de phrase : *Nego ullam picturam neque in* TABULA, *neque in* TEXTILI *fuisse*[1], ces trois petits mots : *neque in pariete*, qui, en complétant à la satisfaction du critique la pensée de Cicéron, auraient achevé de flétrir la conduite de Verrès. Mais nous sommes forcé de reconnaître, non sans quelque regret, qu'il n'est question de *peintures sur mur*, ni dans ce passage, ni dans aucun autre des cinq harangues de Cicéron. Nulle part il n'est dit que Verrès ait enlevé des *peintures sur mur*, bien qu'il eût recueilli, sur tous les points de la Sicile, de la Grèce et de l'Asie, tant d'objets d'art, et d'*innombrables tableaux*, et cela, par toute sorte de moyens; bien que, dans ce même temple de Syracuses,

fuisse, quin conquisierit, inspexerit, quod placitum sit abstulerit.

[1] Ce que Cicéron appelle ici des *peintures sur étoffe*, *pictura in textili*, ne doit point être confondu avec ces *peintures sur toile*, *in linteo*, telles que le portrait colossal de Néron, Plin. XXXV, 7, 33, qui ne paraissent pas avoir été connues de l'antiquité grecque. Il faut entendre ici ces *tapisseries ornées de dessins à l'aiguille*, qui figurent si souvent sous les noms de *textilia*, Tit. Liv. XLV, 39, et de *vestes*, Flor. II, 16, dans le récit des triomphes romains. Nous savons, par le témoignage de Pline, VIII, 48 : *Colores diversos* PICTURÆ *intexere Babylon maximè celebravit*, que ces figures, *dessinées à l'aiguille*, en fils d'or ou de soie de toutes couleurs, sur des tissus de pourpre, étaient comprises au nombre des *travaux de la peinture* par les Romains, qui mettaient ces riches étoffes asiatiques au nombre de leurs plus précieuses conquêtes. Les Grecs en faisaient le même cas, d'après la manière dont ils les désignent, Platon. *in Eutyphr.* § 6 : πέπλος μεσὸς τῶν τοιούτων ΠΟΙΚΙΛΜΑΤΩΝ; cf. Athen. II, 30 : ἡ τῶν ΠΟΙΚΙΛΩΝ ὑφή; et nous apprenons de Josèphe que, de son temps encore, ces beaux tissus asiatiques, tels qu'on en vit paraître au triomphe de Vespasien et de

dont il dépouilla les murailles des *tableaux* qui les couvraient, il eût enlevé les bas-reliefs d'ivoire et les bulles d'or qui en décoraient les portes ; conséquemment, qu'il eût pu se permettre de détacher, ici et ailleurs, des *peintures sur mur,* qui se seraient trouvées de son goût et à sa convenance : *quod placitum sit abstulerit.* De tout cela, que faut-il conclure ? c'est qu'au témoignage de Cicéron, son adversaire public, son accusateur impitoyable, le tort d'avoir enlevé des *peintures sur mur,* en Sicile, manquait à Verrès ; d'où il suivrait que la *peinture sur mur* avait manqué à la Sicile. Et je me croirais autorisé à tirer la même induction, pour tout le reste de la Grèce, non-seulement du silence de Cicéron, en ce qui concerne Verrès, mais encore de celui de l'histoire tout entière, qui, dans ce long détail qu'elle nous fournit de *tableaux* enlevés à la Grèce, n'articule pas un mot qui ait rapport à des *peintures sur mur ;* mais, sans anticiper sur le cours de mes recherches, qui me conduiront sûrement à ce résultat, je me borne à recommander à l'attention de tout lecteur impartial le témoignage si grave de Cicéron, et j'affirme qu'il s'accorde avec celui de toute l'antiquité.

Je ne suivrai pas dans tous ses détails l'histoire de cette longue suite de déprédations, qui eut pour résultat d'entasser à Rome une énorme quantité de *statues* et de *tableaux,* chefs-d'œuvre de l'art grec. En m'arrêtant au siècle d'Auguste, il me serait facile de montrer, par le nombre et le mérite des tableaux qu'Auguste lui-même avait rapportés de l'Asie, et par l'emploi public qu'il en fit à Rome, qu'il s'agissait toujours de *peintures sur bois.* Tels étaient certainement les deux *tableaux* d'Apelle, qu'il plaça dans son *Forum*[1], à l'un et à l'autre des-

Titus, étaient considérés comme une *sorte de peinture, Bell. Jud.* VII, 17 : Τὰ μὲν ἐκ πορφύρας ὑφάσματα τῆς σπανιωτάτης φερόμενα, τὰ δ' εἰς ἀκριβῆ ΖΩΓΡΑΦΙΑΝ ΠΕΠΟΙΚΙΑΜΕΝΑ τῇ Βαβυλωνίων τέχνῃ.

[1] Plin. XXXV, 10, 39 : Quas utrasque

quels l'empereur Claude fit *scier* la figure d'Alexandre, pour y substituer le portrait d'Auguste; opération barbare, sans doute, et bien digne de Claude, mais qui ne pouvait s'exécuter que sur *des tableaux sur bois*. Tels étaient aussi les deux *tableaux* de Nicias, qu'Auguste *fit insérer dans le mur de sa curie*[1] ; et cet autre *tableau* de Nicias, représentant *Hyacinthe*, qu'Auguste avait trouvé à Alexandrie, qu'il en avait emporté à Rome avec lui, dont il voulut jouir tout le temps de sa vie, et que Tibère dédia, après sa mort, dans son propre temple[2]. Au nombre de ces *tableaux* célèbres, dédiés par Auguste, l'histoire a distingué la *Vénus anadyomène* d'Apelle, enlevée du temple d'Esculape à Cos, et placée à Rome, dans celui de Jules César[3], laquelle était si bien *sur bois*, comme tous les travaux d'Apelle, sans exception, que, le *panneau* sur lequel était peinte cette figure *ayant été attaqué par la carie*, et aucun artiste n'ayant pu restaurer la peinture, Néron la fit remplacer par un autre tableau de la main de Dorothée[4]. Je dois citer encore, parmi les embellissements du même genre que Rome avait dus à la munificence d'Auguste, deux *tableaux* de Zeuxis, son *Hélène* et son *Marsyas*, placés, l'un dans le portique de Philippe, l'autre dans le temple de la Concorde, où se trouvait déjà un tableau de Nicias, son *Bacchus;* enfin, plusieurs peintures d'Antiphile, d'Artémon et de Théodore : ces dernières formant une *suite de tableaux* où étaient repré-

TABULAS divus Augustus in fori sui partibus celeberrimis dicaverat simplicitate moderatâ. Divus Claudius pluris existimavit, in utrisque EXCISA facie Alexandri, divi Augusti imaginem subdere.

[1] Plin. *ibid.* 40 : Duas TABULAS impressit parieti ; voy. mes *Observations*, p. 10-11, 2). Je reviendrai ailleurs sur cette particularité.

[2] Plin. XXXV, 11, 40 : Hyacinthus, quem Cæsar Augustus delectatus eo secum deportavit Alexandriâ captâ ; et ob id Tiberius Cæsar in templo ejus dicavit hanc TABULAM.

[3] Strabon. XIV, 657 ; Plin. XXXV, 10, 36.

[4] Plin. *loc. laud.* : Hujus inferiorem partem corruptam qui reficeret, non potuit reperiri.... Consenuit hæc TABULA CARIE ;

sentés les divers épisodes de la *Guerre de Troie : Bellum Iliacum* PLURIBUS TABULIS[1]. C'était dans les portiques publics, tels que ceux d'Octavie, de Pompée et de Philippe, qu'étaient placées toutes ces peintures ; et le portique de Livie, qu'Ovide nous représente *couvert de petits tableaux, d'un art antique*[2] : PRISCIS *sparsa* TABELLIS *porticus*, avait dû sans doute cet ornement de ses murailles à la même main, et certainement aussi à la même époque.

Je n'ajouterai plus qu'un dernier trait qui prouvera que ce système de brigandage public et particulier, organisé contre la Grèce, dès le temps de la seconde guerre punique, et continué, durant trois siècles, jusqu'au règne d'Auguste, ne s'arrêta presque à aucune époque, sous les empereurs : c'est le trait de la mission d'Acratus et de Carinas, envoyés par Néron en Grèce et en Asie, *pour en enlever* tout ce qui pouvait y rester encore de *statues* et de *peintures précieuses*, *statuas et picturas avehere*. Ainsi s'exprime le grave Tacite[3], au sujet de cette mission déplorable ; et ce qu'il ajoute, de la fureur des habitants de Pergame, ameutés contre l'odieux satellite de

aliamque pro eâ Nero principatu substituit suo, Dorothei manu.

[1] Plin. XXXV, II, 50 ; voy. Böettiger, *Archäol. der Maler.* p. 284.

[2] Ovid. *Art. Amator.* I, 71.

[3] Tacit. *Annal.* XV, 45, et XVI, 23 ; voy. Petersen, *Einleitung*, etc., p. 57-59 ; Creuzer, *zur Gemmenkunde*, 150-1, 38). La mission des deux affranchis s'était étendue jusqu'à Rhodes ; et c'est par leurs mains que dut être transporté à Rome l'*Ialysus* de Protogène, que Cicéron et Strabon avaient encore vu à Rhodes. On peut à peine, d'après les expressions de Tacite, *per Asiam atque Achaïam, non* DONA *ἀναθήματα*) *tantùm, sed* SIMULACRA NUMINUM *abripiebantur*, se faire une idée de l'étendue des pertes que la Grèce fit à cette occasion ; mais en lisant dans Pausanias, X, 7, 1, que Néron fit enlever à Delphes jusqu'à *cinq cents statues de bronze ;* ailleurs, que ses dignes satellites ne furent empêchés de porter la main sur le *Jupiter d'Olympie* et sur la *Junon d'Argos*, que par la difficulté du transport, on voit qu'il n'y eut rien de sacré pour eux nulle part. Nous possédons sans doute un monument de cette mission d'Acratus et de Carinas, dans la statue du *Gladiateur*, apportée d'Éphèse à Rome, et trouvée à Antium, dans les ruines d'une villa de Néron.

Néron, pour empêcher l'enlèvement de ces *peintures*, et réduits à engager contre la toute-puissance de l'empereur une lutte désespérée, où ils pouvaient périr eux-mêmes, en voulant sauver leurs *tableaux*, montre ce qu'était encore la Grèce, à ses derniers moments, et ce que l'art, dans ses derniers débris, y excitait encore d'intérêt et de patriotisme.

Ce serait prendre un soin bien superflu que de s'arrêter à prouver que les peintures dont il a été question jusqu'ici, que ces *tableaux* enlevés par centaines à la Grèce, promenés sur des *chars* dans la cérémonie du triomphe, exposés dans les lieux publics, puis dédiés dans les temples, ou placés dans les portiques, étaient des *peintures sur bois :* personne n'en a jamais douté; et s'il se rencontrait quelque critique qui présumât le contraire, son erreur, volontaire sans doute, ne mériterait pas d'être combattue. Aussi, ne serait-ce pas dans cette intention que j'ajouterais encore ici, à l'appui de mon opinion, quelques faits nouveaux, avant d'arriver au témoignage de Pline, qui les résume et les justifie tous.

L'abondance avec laquelle les productions de la peinture grecque affluaient de toutes parts à Rome ; la facilité que ces monuments offraient pour être transportés partout, après avoir été enlevés de tous côtés ; l'éclat inaccoutumé qu'ils avaient prêté à l'orgueil des triomphes romains, et l'idée qui avait dû naturellement s'offrir à une aristocratie si attentive à ses moyens d'influence, si jalouse du soin de ses intérêts, l'idée de fixer dans le siége de l'empire et d'y rendre en tous lieux présente cette décoration brillante, mais fragile, qui n'avait fait que paraître et passer sur la voie triomphale ; ce sont là autant de notions certaines qui résultent de l'ensemble des faits précédemment exposés, et dont il est impossible de ne pas tenir compte, quand on veut étudier sans prévention l'histoire de

la peinture chez les Romains, et rechercher de bonne foi l'emploi qu'elle trouva chez eux, à partir de cette époque. Par là s'explique la formation de ces *pinacothèques*, ou *galeries de tableaux,* qui devinrent un luxe de particuliers, dès le siècle de Varron, et qui permirent à ce personnage si éminent dans l'État et dans la science, de réunir jusqu'à sept cents portraits d'hommes illustres, certainement productions de l'art grec. Par là s'explique aussi le débordement de la *peinture sur mur,* qui eut lieu dans la génération suivante, d'après le témoignage positif de Pline, et qui est mieux avéré encore par les plaintes de Vitruve, témoin de cette fâcheuse révolution. Car il est évident que pour satisfaire ce besoin de peinture, que l'exposition sans cesse renouvelée de tant d'ouvrages de l'art grec avait répandu dans toutes les classes de la société romaine, les peintures grecques ne suffisaient plus ; et que la Grèce elle-même, épuisée d'artistes et de tableaux, ne pouvait plus fournir, par ses propres ressources, aux exigences toujours croissantes d'un luxe insatiable. Il fallait donc qu'un genre de peinture, plus facile et plus expéditif, qui se prêtait à toutes les convenances, et qui s'exerçait de toute main, de manière à pouvoir au besoin couvrir toutes les murailles, vînt remplacer, pour ces Romains plus orgueilleux qu'éclairés, et qui n'avaient pu dépouiller encore, dans la jouissance des arts de la Grèce, l'antique grossièreté de Mummius, ni l'antique rudesse de Caton, cette peinture historique, si noble, si pure, si sévère, dont ils avaient conquis ou volé les chefs-d'œuvre, sans en acquérir l'intelligence, sans en apprécier le génie. C'est ce que Vitruve, l'architecte d'Auguste; c'est ce que Pline, l'ami de Vespasien, déclarent l'un et l'autre, en termes formels, comme l'événement de leur siècle, et comme l'invention de Ludius; c'est ce que Sénèque opposait, dans un style de rhéteur, mais

avec un esprit de citoyen et de philosophe, à cette mâle décoration des temps républicains, qui n'avaient connu, dans les habitations privées, comme dans les thermes destinés à l'usage public, que des *murs enduits d'un stuc grossier*[1] ; c'est ce que, plus tard, Pétrone signalait comme le commencement de la décadence d'un art entièrement déchu de son temps ; c'est enfin ce qu'à défaut de témoignages historiques, il faudrait inférer de la nature même des choses, qui ne comportait pas, pour un art tombé à Rome entre les mains d'esclaves ou d'affranchis, et pratiqué sur toutes les murailles, la même destinée qu'il avait eue dans la Grèce, où, cultivé par des mains libres, toujours dans un but religieux et patriotique, toujours avec une application lente et laborieuse, il n'avait servi qu'à la décoration des édifices sacrés et publics.

Mais sans sans entrer ici dans les détails de cette révolution de la peinture, qui est étrangère à mon sujet, je veux montrer, par quelques faits empruntés au siècle de Cicéron, que c'est

[1] Senec. *Epistol.* LXXXVI : *Sed, Dii boni, quàm juvabat illa* BALNEA *intrare obscura, et* GREGALI TECTORIO *inducta, quæ scires* Catonem *tibi ædilem, aut* Fabium Maximum, *aut ex* Corneliis *aliquem manu suâ temperasse !* Il faut lire en entier cette épître si curieuse de Sénèque, pour se convaincre qu'au temps de Caton, de Fabius et de Scipion, la *peinture* n'avait dû obtenir encore qu'une part accidentelle dans la décoration des édifices publics et privés de Rome : d'où il suit qu'elle n'y fut employée avec l'extension qu'elle prit plus tard qu'à la suite des conquêtes en Grèce et en Asie ; ce qui est toujours conforme à ce que nous savons d'ailleurs par l'histoire de Rome et par celle de l'art ; et ce qui est encore justifié par le témoignage exprès de Cicéron, *in Verr.* I, 21, § 55 : *Quorum* (M. Marcelli, L. Scipionis, L. Pauli Æmilii, L. Mummii) *domus, cùm honore et virtute florerent, signis et* TABULIS PICTIS *erant vacuæ.* Les *peintures* dont Silius Italicus a décoré, de sa main, les portiques d'un temple de Liternum, et qui, à l'entendre, auraient retracé les principaux événements de la première guerre punique, *Punicor.* VI, 654-56 :

> Variâ splendentia cernit
> PICTURA belli patribus monimenta prioris
> Exhausti ; nam porticibus signata manebant.

sont donc un jeu de l'imagination de ce poëte, ou plutôt une réminiscence de Virgile ; et ces peintures de Liternum, au temps d'Annibal, n'ont pas plus de réalité que celles d'un temple de Carthage, au siècle d'Énée, *Æneid.*, I, 460, sqq.

encore de *peintures sur bois* qu'il s'agit, toutes les fois qu'il est question de peintures; et cela, à une époque si voisine de celle où devait se produire le phénomène signalé par Vitruve dans la génération suivante.

Le trait le plus remarquable que je puisse citer est sans doute l'usage qui se faisait des monuments de l'art grec, et principalement des *tableaux*, pour en décorer, à l'occasion de l'édilité, le Forum et le Comice, et jusqu'aux temples et aux basiliques. Tite-Live rapporte l'institution de cet usage à l'an de Rome 443, où fut célébré le triomphe de L. Papirius Cursor sur les Samnites[1]; et depuis que les victoires des Romains eurent fait tomber dans leurs mains tant de chefs-d'œuvre des Grecs, il ne se passa guère d'édilité de personnages importants, sans que ce genre de spectacle, dont la peinture faisait principalement les frais, fût donné au peuple romain. Nous avons vu combien l'édilité de Scaurus avait été rendue mémorable par l'acquisition de tous les *tableaux* qui restaient encore à la ville de Sicyone, et par l'exposition publique qui en fut faite à Rome. Nous savons qu'à la même occasion, Verrès étala, sous les yeux des Romains, dans le Comice et le Forum, toutes les statues, tous les *tableaux* dont il avait dépouillé la Grèce et l'Asie Mineure. C'est pour le même objet, ou sous le même prétexte, que Lucullus obtint de Mummius, à titre de prêt, des *statues* et des *tableaux*, qui devaient servir temporairement à la décoration du *temple* de *Felicitas*, mais qui demeurèrent acquis à la divinité et perdus pour Mummius[2]. C'est avec plus d'éclat encore que d'autres grands citoyens, tels que L. Crassus, Q. Scævola et C. Claudius, avaient, au témoignage de Cicé-

[1] Tit. Liv. x, 40 : Indè natum initium dicitur Fori ornandi ab ædilibus, quùm thensæ ducerentur.

[2] Strabon. VIII. 381. Je reviendrai ailleurs sur ce fait curieux.

ron[1], illustré leur édilité, sans avoir eu besoin d'acheter de ces ouvrages de l'art grec, arrachés au dénûment de la Grèce, encore plus que destinés à l'ornement de Rome. Nous verrons bientôt que l'édilité de Varron et de Muræna avait été signalée par un prodige de difficulté vaincue, par l'enlèvement d'une *peinture sur mur*, transportée de Lacédémone à Rome, et exposée dans le Comice : seul trait de ce genre que présente toute l'histoire romaine ; et nous pouvons conclure de ce petit nombre de faits, couronnés par l'exemple de J. César[2], et généralisés par l'assertion d'un auteur latin[3], que la célébration de l'édilité devint pour les Romains l'occasion et le motif d'une sorte d'exposition périodique des peintures grecques[4].

De là, sans nul doute, le goût qui se manifesta pour ces peintures, parmi les principaux personnages de l'aristocratie romaine, et qui, avec tant de moyens de se satisfaire, fut trop vainement réprimé par l'impuissante sévérité d'une législation avilie. Nous trouvons dans la correspondance de Cicéron la preuve de ce double fait. En répondant à l'un de ses amis, Fabius Gallus, qui lui avait acheté, contre ses intentions, des statues dont il n'avait que faire et qu'il ne savait où placer, il fait observer que c'était de *tableaux peints* qu'il avait surtout besoin, pour en décorer de *petits appartements* qu'il venait de construire dans sa *villa* de Tusculum : *attendu*, ajoute-t-il, *que de toutes*

[1] Ciceron. *in Verr.* IV, 59, § 133 : Nisi arbitramini, L. Crasso, Q. Scævolæ, C. Claudio, potentissimis hominibus, quorum ædilitates ornatissimas vidimus, commercium istarum rerum cum Græcis hominibus non fuisse.

[2] Sueton. *in J. Cæsar.* 10 : Ædilis, præter Comitium ac Forum, basilicasque, etiam Capitolium ornavit porticibus ad tempus exstructis ; in quibus abundante rerum copiâ, par apparatus exponeretur ; cf. Casaubon. et Al. *ad h. l.*

[3] Ascon. Pedian. *ad* Ciceron. *in Verr.* p. 86.

[4] C'est ce qui a fait dire au savant Morcelli, *de Styl. vet. inscript.* T. I, p. 330 : Per eos dies temporaria etiam theatra exstruere, et Forum Comitiumque signis ac tabulis pictis undiquè conquisitis ornare, vel antiquissimi ædiles solebant.

les productions des arts, c'étaient surtout celles de la peinture qui lui étaient agréables[1]. On voit par là que l'accusateur de Verrès n'était pas resté étranger à ce goût de la peinture qu'il avait poursuivi chez l'odieux préteur avec tant de véhémence ; et l'on apprend aussi par ce passage que l'usage de *peindre sur mur* n'était pas encore entré dans les habitudes romaines, puisque Cicéron ne recherche, pour l'ornement de sa villa, que des *tableaux peints sur bois*. L'autre trait, qui se rapporte à la même époque, et que je puise à la même source, c'est la mesure attribuée, en l'an de Rome 702, au censeur Appius Claudius, qui avait entrepris, avec plus de zèle que de prudence, de corriger les nombreux abus introduits alors dans les mœurs romaines, et qui, dans le nombre de ces abus, comprenait la passion effrénée et l'emploi licencieux des *tableaux*. Nous ne savons pas précisément en quoi consistait cette loi projetée *de signis et tabulis*. Tout ce que nous pouvons conjecturer, d'après l'intérêt de curiosité qu'elle inspirait à Cicéron, alors éloigné de Rome, et d'après la manière railleuse et piquante dont un de ses amis, Cœlius, lui écrivait à ce sujet[2], c'est que la réforme tentée par Appius n'eut pas, en ce qui concerne les *statues* et les *tableaux*, un résultat plus favo-

[1] Ciceron. *ad Amic.* VII, 23 : *Exhedria* quædam mihi nova sunt instituta in *porticulâ* Tusculani. Ea volebam TABELLIS ornare ; etenim, si quid generis istiusmodi me delectat, PICTURA delectat. Les mots *exhedria* et *porticula*, employés ici par Cicéron, ne se rencontrent, à ma connaissance, dans aucun autre texte d'auteur latin ; mais ce sont évidemment de ces diminutifs dont chaque langue abonde, et que chaque écrivain produit à volonté. On doit donc prendre ici les mots *exhedria* et *porticula* pour des diminutifs de *exhedra* et de *porticus*; et Forcellini s'est trompé en interprétant le premier de ces mots par *siéges* ; car il eût certainement été bien difficile d'orner des *siéges*, ou même des *bancs*, avec des *tableaux*, sans compter que c'eût été là un assez ridicule emploi de la peinture, pour Cicéron qui l'aimait tant.

[2] Ciceron. *ad Attic.* VI, 9 : Tu mihi,..... perscribas ; de republicâ, quam prævideo in summis periculis ; de censoribus, maximèque de signis, TABULIS quid fiat. Cf. *Epistol. Famil.* VIII, 14 : Scis Appium censorem hìc ostenta facere ? de signis et TA-

rable qu'elle n'en eut pour son propre caractère. Cette digue impuissante d'une censure qui périssait par les vices du censeur et par ceux de la république elle-même, n'arrêta point le débordement de peintures dont Rome allait être inondée ; et l'art des Grecs, employé à l'ornement des murs de Rome, comme un vain trophée de la victoire, avait déjà perdu, dans ce triste abus de la puissance publique, presque toute sa valeur morale.

C'est donc ici que se termine, à proprement parler, l'histoire de la peinture antique. A partir de cette époque, il y eut des murailles peintes, des édifices entiers décorés de peintures, où des sujets historiques, rares et faibles réminiscences de l'art grec, se trouvaient encadrés dans un système tout nouveau d'ornements, du genre que nous nommons *arabesque*. Il y eut, en un mot, sur presque toute la face du monde antique, ce que nous avons trouvé à Pompéï, à Herculanum et ailleurs, et ce qui est trop connu pour avoir besoin d'être indiqué ; ce qui nous charme , nous, qui n'avons jamais rien vu de la peinture des Grecs, et ce que déplorait Vitruve, en homme qui joignait aux connaissances d'un Romain le sentiment d'un artiste. Mais ce génie grave et pur de l'antiquité, d'accord avec cet emploi sobre et sévère de la peinture ; mais ce respect et, si je puis m'exprimer ainsi, cette religion de l'art, qui avait produit tant de chefs-d'œuvre, quand ses travaux, fécondés par la liberté, dirigés par le goût, adoptés par la croyance, constituaient autant d'objets de culte que de merveilles de l'imitation, n'exista plus, du moment que les *tableaux* étaient devenus à Rome un luxe étranger, un ornement parasite de murailles, un motif banal de décoration. Dès lors, enfermées

BULIS ;... et rursùs : Appium de TABULIS et signis agere. Add. Dion. Cass. XL, 63. Voy. Middleton, *Histoire de Cicéron*, III, 65, trad. franç.

dans des *pinacothèques*, les peintures grecques n'y furent plus considérées que comme des objets précieux, qu'on estimait d'après ce qu'ils avaient coûté, et dont la valeur s'appréciait en sesterces ; et il put être vrai de dire de ces *pinacothèques*, ce que Pline avait dit de la *Maison Dorée* de Néron, à l'occasion des travaux d'Amulius, qu'elles avaient été la prison et le tombeau même de la peinture.

C'est de ce point de vue qu'il convient d'envisager l'histoire de cette branche de l'art transplantée à Rome. C'est en considérant que la peinture finissait pour les anciens, à peu près au moment où elle commençait pour nous, dans les seuls travaux qui nous en restent ; c'est en nous plaçant, par la pensée, dans la situation où se trouvait Pline en réalité, au milieu des monuments de la peinture des Grecs, rassemblés de toutes parts à Rome, qu'il faut apprécier le génie de cet art, et le jugement que Pline en a porté. C'était bien, en effet, sous l'impression qui devait résulter pour lui de ce grand nombre de *peintures sur bois* ainsi conservées à Rome de son temps, que Pline, en terminant l'énumération de ces peintures, seule chose qui nous en reste aujourd'hui, et en contemplant, d'autre part, cet abus de la peinture sur mur, porté au point d'envahir tout le domaine de la vie publique et privée[1], avait prononcé ces mémorables paroles[2] : « Mais il n'y eut de gloire que pour les « artistes qui peignirent des *tableaux ;* et c'est en cela que l'an-

[1] C'est dans ce sens qu'il faut entendre encore ce regret exprimé par Pline, XXXV, 7, sur la chute de la grande peinture, par suite du luxe des couleurs employées à la décoration des murailles : Nunc et purpuris in PARIETES migrantibus,..... nulla NOBILIS pictura est.

[2] Plin. XXXV, 10, 40 : Sed nulla gloria artificum est, nisi eorum qui TABULAS pinxere ; eòque venerabilior apparet antiquitas. Non enim parietes excolebant dominis tantùm, nec domos uno in loco mansuras, quæ ex incendiis rapi non possent. Casulâ Protogenes contentus erat in hortulo suo. Nulla in tectoriis Apellis pictura erat. Nondùm libebat parietes totos pingere. Omnis eorum ars urbibus excubabat; pictorque res communis terrarum erat.

« tiquité se montre plus digne de nos respects. Alors, en effet, « on ne peignait pas des murs pour la seule jouissance de « maîtres d'un jour, ni des maisons, condamnées à périr sur « place, et toujours menacées d'un incendie. Protogène se « contentait d'une humble habitation dans son petit jardin ; il « n'existait point de peinture sur mur dans la maison d'Apelle. « On ne s'était point encore avisé de peindre des murailles « entières. L'art de ces grands hommes ne s'exerçait que pour « des villes ; et un peintre était alors la propriété commune « du genre humain. »

Un témoignage si grave et si solennel d'un homme tel que Pline, qui avait, à Rome, sous les yeux la plupart des chefs-d'œuvre de la peinture grecque, ne pouvait éprouver de contradiction de la part de personne ; et depuis la renaissance des lettres, où tant de questions d'antiquité ont été agitées en tout sens, et tant de textes controversés de toute manière, cette opinion de Pline est restée l'oracle de la critique[1]. Vers la fin du siècle dernier, où un savant antiquaire ultramontain publia, *sur l'usage public et sacré des tableaux peints dans l'antiquité profane*[2], un livre qui contient presque tous les textes de cette question, et que n'a certainement pas connu l'académicien qui vient de la reprendre, le nombre des savants qui avaient adhéré, sans une seule exception, au jugement de Pline, pou-

[1] En interprétant de la même manière le témoignage de Pline, un savant antiquaire anglais du dernier siècle, Middleton, lisait ainsi le passage relatif à Apelle : *Nulla in tectoriis, Apellis pictura erat ;* voy. *Antiquit. Middleton*, tab. I, p. 12 ; d'où il suivrait que, de l'aveu de Pline, *il n'y avait point de peinture d'Apelle sur enduit ;* c'est peut-être là la vraie pensée de Pline ; et c'est du moins une correction très-ingénieuse.

[2] Ansaldi, *de sacro et publico apud Ethnicos pictarum Tabularum cultu*, Augustæ Taurinorum, 1768, in-4°, p. 279 : Quia Græci Romanique pictores usum pingendi in linteis prorsùs ignorantes,.... suos credere labores LIGNEIS TABULIS consueverant, ut fusè Menardus, Maffejus, Belgradus, Abbas de Guasco, aliique sexcenti ostenderunt. Cf. *ibid.* p. 112, où il cite et commente le passage de Pline.

vait être évalué à *six cents ;* et ce nombre a peut-être été doublé dans l'intervalle d'un demi-siècle. L'antiquaire de Cortone qui publia, en 1791, la peinture antique sur ardoise trouvée dans le territoire de cette ville étrusque, et dont le travail, riche de faits et d'observations, a certainement aussi échappé à l'attention du même académicien, admettait avec tout le monde le témoignage de Pline ; mais comme il savait aussi qu'il avait existé des peintures sur mur dans l'antiquité, non-seulement en Grèce et en Italie, mais encore en Égypte et chez les Chaldéens, et que quelques-unes de ces peintures étaient attribuées à des artistes célèbres, tels que Polygnote, il expliquait l'espèce de contradiction qui semblait se trouver entre ces faits et le témoignage positif de Pline, en supposant que *les meilleures peintures de l'antiquité grecque étaient exécutées sur bois et encastrées dans le mur, et que tout le reste, consistant en peintures sur mur, était d'une condition inférieure*[1]. C'est effectivement là la vérité ; c'est le problême de la peinture antique

[1] Voy. la *Dissertazione del* marchese Venuti *sopra un' antica pittura trovata nel territorio Cortonese*, dans les *Atti di Corton.* T. IX, 1791, in-4°, p. 221, sqq. On y lit, à la page 224, sous le n° 12, la note que je vais transcrire en entier, pour montrer de quel côté se trouve la véritable intelligence de la question qui nous occupe, ou de la part de Venuti, qui connaissait et qui a cité tous les faits ; ou de celle de l'académicien moderne, qui n'a fait aucun usage de ce travail : « L'uso di dipingere nelle pareti era antichissimo e praticato in Toscana (Plin. lib. XXXV, cap. XII), in Grecia, in Roma, in Egitto, e trovasi che si costumava fino al tempo dei Caldei (Ezech. cap. XXIII ; pres. il Requen. T. I, p. 325). In Roma e nella Grecia assai prima di Ludio si trovano dipinti portici e tempj, e ciò dai più rinomati professori. Sono note in Roma le pitture di Damofilo e Gorgaso (Plin. lib. XXXV, cap. X) ; quella del tempio della Libertà (Liv. lib. XXIV, cap. VII) ; quelle antichissime di Giunone in Ardea (Plin. lib. XXXV, cap. X) ; quella di Polignoto in Platea nel tempio di Pallade (Paus. lib. IX, cap. IV) ; quelle dell' istesso autore in un pubblico edifizio in Delfo (Paus. lib. X, cap. XXV), nel Pecile d'Atene (Plut. *in Cim.*) e in un tempio in Tespi (Plin. lib. XXXV, cap. II) ; e finalmente i ritratti dei filosofi più celebri dipinti nell'Areopago e nel Pritaneo. Dopo tutto questo sembrerebbe Plinio in contradizione circa l'uso introdotto ai tempi d'Augusto di dipingere nelle pareti, e circa

réduit à sa plus simple comme à sa plus juste expression, c'est le résultat que je me crois d'avance autorisé à proclamer, comme étant conforme, sur tous les points, à l'examen de tous les faits de la question [1]; et l'académicien de notre âge, qui s'est chargé de soutenir la thèse contraire, pouvait s'épargner ce travail, en jetant les yeux sur celui de l'académicien du dernier siècle, qui a renfermé dans une seule note plus de faits appréciés avec plus de justesse qu'on n'en trouve dans tel long mémoire.

Mais pour en revenir au témoignage de Pline, admis par tous les critiques [2], y compris M. Hermann, la seule restriction qu'on pourrait y faire, celle que propose M. Hermann [3], et que j'accorderais volontiers, c'est que, S'IL Y EUT dans l'antiquité grecque des peintres sur mur, ils eurent moins de mérite et de gloire; et que, parmi les grands peintres, S'IL Y EN EUT qui s'exercèrent dans les deux genres, c'est surtout à leurs *tableaux sur bois* qu'ils durent leur célébrité. De cette manière, en effet, la part de la *grande peinture*, de *la peinture historique*,

la celebrità di tali pitture. Ma la buona critica m'insegna, che prima di contradire un autore di sommo credito, debba cercarsi ogni mezzo di giustificarlo; però son costretto a pensare che le più famose pitture fossero dipinte in tavola e incastrate nel muro, o veramente che fossero nella maggior parte di un genere diverso e inferiori alle altre. L'invenzione poi di Ludio, credo che si debba riferire alla facilità maggiore del meccanismo della pittura, e al gusto di nuovi et stravaganti pensieri. »

[1] C'est aussi l'opinion qu'avait formellement exprimée M. Stieglitz, dans plusieurs endroits de ses *archäol. Unterhaltungen*, notamment, t. I, p. 167.

[2] M. Wachsmuth oppose au témoignage de Pline le trait de la maison d'Alcibiade peinte par Agatharque, comme s'il en résultait une contradiction; voy. *Hellenisch. Alterthumsk.* VI, § 133, t. II, 349-50. Mais cette innovation dans les habitudes de l'art, due à Alcibiade, resta longtemps un fait isolé, ou du moins bien rare; et Pline n'a tracé l'histoire de l'art qu'en traits généraux et d'une manière sommaire : il n'y a point là de contradiction.

[3] Hermann. *de Pictur.*, p. 16 : Si nullam gloriam fuisse dicit artificum, nisi qui tabulas pinxerint, fuisse oportet qui, quòd non pinxerint tabulas, manserint obscuri. Opponit autem tabularum pictores pictoribus parietum (du temps d'Auguste, tels que Ludius) : fuerunt ergò qui parietes pingerent (oui, du temps d'Auguste), sed minore famâ; et si qui in utroque genere versati

demeure entière ; celle de la *peinture sur mur* reste subordonnée à deux suppositions ; et les applications particulières qui purent se faire de ce genre de peinture, dans quelques édifices sacrés ou publics, admises seulement à titre d'exceptions, d'une plus ou moins grande valeur, peuvent, à la rigueur, se concilier avec les faits. Or, cette opinion de M. Hermann revient absolument à celle que j'avais conçue moi-même, après avoir cité ces fa ts et signalé ces exceptions. Jusqu'ici donc, tout le monde s'est trouvé d'accord pour entendre et pour expliquer le texte de Pline. Une seule contradiction s'est élevée ; c'est de la part de l'académicien français, qui n'a vu, dans toute l'antiquité grecque et romaine, que des peintures sur mur, de tout ordre et de toute main. Suivant lui, le témoignage de Pline doit s'entendre *uniquement* des peintres qui *peignirent sur bois, dans des maisons particulières,* attendu que la phrase de Pline se trouve précisément encadrée dans l'article où il est question des peintures de maisons. Ainsi, pour bien comprendre l'idée de Pline, il faut découper ce précieux lambeau de son texte, et le détacher de tout ce vaste ensemble de notions sur la peinture, dont il a été regardé jusqu'ici comme le corollaire, pour le coudre à la phrase unique qui précède immédiatement. Au moyen d'une opération si simple, si commode, on perd, à la vérité, la *gloire* des peintres qui, comme Zeuxis, Parrhasius, Apelle, Protogène ou Euphranor, peignaient *sur bois* pour des temples ou des édifices publics, et *dont les villes et les peuples se disputaient les tableaux, quorum* TABULÆ SINGULÆ *oppidorum vœnirent opibus*[1] ; mais on y gagne la *gloire* de cette foule d'artistes, tous malheureusement inconnus, qui travaillèrent *sur bois,*

erant, tabulis magis quàm parietibus pictis inclaruere.

[1] Plin. XXXV, 7. Voy. sur ce passage de Pline, les observations de Durand, *Hist. de la Peint.* p. 187 (A), et 222 (U).

dans des maisons particulières, où, jusqu'ici, l'on n'a pas trouvé une seule peinture *sur bois*. Telle est la nouvelle interprétation que l'on propose du texte de Pline; et, loin de la combattre, je la recommande à l'attention des critiques et à celle des antiquaires, pour qu'ils aient à rechercher, dans les textes et dans les maisons de l'antiquité, cette *gloire* des *peintres sur bois*, que, jusqu'ici, tout le monde avait cru trouver partout ailleurs.

L'ensemble de tous les faits qui viennent d'être exposés, joint à l'énumération de toutes les peintures grecques, connues ou décrites par Pline, a dû nous prouver, d'accord avec son témoignage exprès et formel, que c'étaient des *peintures sur bois*, apportées à Rome de la manière que nous l'avons indiqué. Il existe pourtant un exemple d'une *peinture sur mur*, enlevée de la muraille même, et transportée de Sparte à Rome; exemple cité par M. Hermann et par l'académicien français, qui, l'un et l'autre, en ont tiré des inductions plus ou moins graves, plus ou moins étendues. C'est donc un fait qui mérite que nous nous y arrêtions quelques instants, à raison de l'importance qu'on y a attachée, et de celle qu'il a en effet.

Il s'agit de peintures exécutées sur un *mur de briques*, à Lacédémone, puis sciées dans le mur même, et enchassées dans des cadres de bois, de manière à avoir pu se transporter, en cet état, dans le Comice de Rome, pour y servir à l'ornement de l'édilité de Varron et de Muræna. Tel est le fait rapporté par Vitruve[1], et reproduit par Pline, à peu près dans les mêmes termes[2], au point qu'il est évident pour tout le monde, comme

[1] Vitruv. II, 8, 9 : Item Lacedæmone è quibusdam parietibus etiam picturæ excisæ, intersectis lateribus, inclusæ sunt in ligneis formis, et in Comitium ad ornatum ædilitatis Varronis et Muræna fuerunt allatæ.

[2] Plin. XXXV, 14, 49 : Lacedæmone quidem excisum latericiis parietibus opus tectorium, PROPTER EXCELLENTIAM PICTURÆ ligneis formis inclusum, Romam deportavere, in ædilitate, ad Comitium adornandum, Muræna et Varro. QUUM OPUS PERSE

cela est avoué par le savant éditeur de Vitruve, M. Schneider, que Pline a eu sous les yeux le texte de son auteur. Mais il y a fait pourtant quelques additions, qui ne sont pas sans importance : la première, c'est que cet enduit fut enlevé *à cause de l'excellence de la peinture;* la seconde, c'est que *cette peinture même, admirable en soi, l'était bien davantage pour avoir pu être ainsi transportée.*

M. Hermann s'est étonné que ce témoignage de Pline, si important pour la question qui nous occupe, n'ait encore été produit par aucun des savants qui l'ont traitée. Je pourrais m'étonner, à mon tour, que M. Hermann n'ait cité que le texte de Pline, sans faire aucune mention de celui de Vitruve, qui était le plus considérable à tous égards ; car le témoignage de Vitruve, antérieur de près d'un siècle à celui de Pline, devait avoir à ce titre la priorité ; et, quand il s'agit de murs, l'autorité de Vitruve passe avant toute autre.

Le critique français qui a connu les deux témoignages, et qui n'a pas manqué non plus de se prévaloir de les avoir cités le premier dans cette discussion, n'a paru surpris que d'une chose, c'est que Pline ait parlé d'un fait si remarquable, légèrement et comme par hasard, sans indiquer le sujet d'une si excellente peinture, et sans en nommer l'auteur. Mais s'il y a quelque part de la légèreté, ce n'est pas du côté de Pline, qui a placé la mention du trait en question précisément dans l'endroit où il convenait qu'elle fût, c'est-à-dire dans le chapitre où il traitait des murs en briques. Du reste, si le critique de Leipzig et l'académicien de Paris se sont flattés l'un et l'autre d'avoir ajouté, en citant ce fait remarquable, un élément nouveau à la question, l'un et l'autre se sont trompés.

MIRUM ESSET, TRANSLATUM TAMEN MAGIS MIRABANTUR. L'édilité de Varron et de Muræna tombe à l'an 60 avant J. C., Lanauze, *Mém. de l'Acad.*, t. XXV, p. 294.

Pour ne pas sortir de notre académie, et ne pas remonter plus haut que le milieu du dernier siècle, le savant Lanauze, dans son *Mémoire sur le XXXVe livre de Pline,* a rapporté, sur la foi de cet auteur, et avec toutes ses circonstances, le trait de la peinture sur mur enlevée d'un édifice de Lacédémone, et transportée dans le Comice de Rome[1]. Quant aux critiques modernes qui se sont occupés du même fait, je citerai particulièrement M. H. Meyer, qui conjecture que cette peinture fut enlevée du *Lesché* de Sparte[2], d'après le seul motif que ce *Lesché,* nommé aussi *Pœcile,* avait dû être orné de peintures[3]; M. Stieglitz, qui oppose cet exemple unique de *peintures sur enduits*, *abaci,* à l'usage général des *peintures sur bois, tabulæ*[4]; et M. Grund, qui, dans son ouvrage *sur la peinture des Grecs,* où il s'autorise du témoignage de Vitruve, aussi bien que de celui de Pline, et où il combat l'idée que cette peinture sur mur ait pu être une *fresque,* a judicieusement fait observer qu'en tout cas, il s'agissait ici d'une opération habile de transport, plutôt que d'un excellent morceau de peinture[5]. On ne supposera pas sans doute qu'un trait de l'histoire de l'art antique, qui avait excité à ce point l'attention de critiques et d'antiquaires modernes dont les travaux me sont si familiers, ait pu échapper à la mienne, non plus qu'à celle de M. Boettiger; et je serais peut-être fondé à présumer une omission de ce genre, sinon de la part de M. Hermann, du moins de celle de l'académicien

[1] Ce mémoire, lu en 1753, a été publié en 1759, dans le recueil de l'Académie, t. XXV, p. 215-301; voy. à la p. 294, not. *e*, la citation et le passage de Pline. C'est de ce mémoire de Lanauze que sont empruntés tous les traits relatifs à l'histoire de l'art chez les Romains, rapportés par Meierotto, *über Sitten der Römer,* et en particulier celui-là, Th. II, § 39-40.

[2] *Geschich. der bild. Künst.* I, 246, et II, 220.

[3] Pausan. III, 14, 2, et XV, 6 : Λέσχη τέ ἐστι καλουμένη ποικίλη.

[4] Stieglitz, *archäol. Unterhalt.* I, 160.

[5] Grund, *die Malerei der Griechen,* t. I, p. 308-309.

français, qui ne paraît avoir fait aucun usage, ni même avoir eu aucune connaissance du travail de Lanauze, encore moins de ceux de Grund et de Stieglitz. Mais je me borne à me disculper moi-même sur le fait de l'oubli qui me serait attribué ; et c'est en faisant observer que je n'ai point fait ni dû faire mention du trait dont il s'agit, par trois raisons : premièrement, parce que Pline ne dit point si cette peinture se trouvait dans un édifice public, et que Vitruve donne lieu de présumer le contraire ; secondement, parce que ni l'un ni l'autre n'indiquent en aucune façon si elle était du genre historique ; troisièmement, parce qu'ils n'en font pas connaître l'auteur. Faute de ces trois conditions essentielles, la peinture en question, quel que fût d'ailleurs son mérite ou sa nature, se trouvait tout à fait en dehors de la question que je m'étais proposé de traiter. Maintenant que la mention en a été produite dans la discussion qui nous occupe, j'accorde, si l'on veut, que cette peinture sur mur existât dans le Lesché de Sparte, comme l'a conjecturé M. H. Meyer ; qu'elle fût de style historique, et qu'elle provînt de quelque maître célèbre, comme l'a supposé l'académicien français ; avec ces trois concessions, qui doivent satisfaire la critique la plus exigeante, mais dont il n'est au pouvoir de personne de fournir la preuve, examinons le fait en lui-même, pour en apprécier la valeur.

Nous avons vu que Vitruve dit que cette peinture fut enlevée *de certaines murailles, è quibusdam parietibus :* cela n'indique pas qu'elle se trouvât dans un édifice public de quelque importance ou de quelque célébrité, tel qu'un temple ou un portique. En second lieu, Vitruve se tait absolument sur le mérite qu'elle pouvait avoir sous le rapport de l'art : cela ne prouve pas qu'elle fût du premier ordre, du moins au jugement de Vitruve, qui était un artiste. C'est Pline, le savant, qui, dans la citation qu'il emprunte textuellement à l'archi-

tecte, ajoute la circonstance, *propter excellentiam picturæ;* sorte de parenthèse, qui a peut-être moins de valeur dans le texte de Pline qu'elle n'en aurait eu dans celui de Vitruve. Mais ce qui mérite surtout la plus haute considération, c'est la dernière phrase ajoutée tout entière de la main de Pline, savoir, que : *cette peinture, admirable en soi, l'était bien davantage pour avoir pu être ainsi transportée ;* car il en résulte positivement que le mérite de l'art, à quelque degré qu'il fût porté dans une peinture dont on paraissait du reste ignorer l'auteur, et dont on n'indiquait pas le sujet, que ce mérite de l'art n'était ici que secondaire auprès de l'habileté qu'il avait fallu pour enlever cette peinture d'une muraille de briques, et pour la transporter intacte dans des cadres de bois. Or, pour qu'une pareille opération excitât à ce point l'admiration de Pline et de ses contemporains, un siècle encore après qu'elle avait été portée à la connaissance des siens par Vitruve ; pour qu'elle parût, durant un si long espace de temps, une sorte de merveille à Rome, il fallait que les exemples en eussent été bien rares, ou même, il fallait qu'il n'y en eût pas eu un second exemple ; autrement, Pline, écrivant un siècle après Vitruve, n'eût pas été réduit, ou ne se fût pas borné à emprunter textuellement cette citation à Vitruve. Le fait ainsi expliqué, et il n'est pas possible de l'admettre autrement, il en résulte un témoignage de plus pour l'existence de la peinture sur mur chez les Grecs ; et c'est effectivement le seul usage qu'en ait prétendu faire M. Hermann ; encore sans qu'on puisse en inférer, avec la moindre certitude, que ce fût une *peinture de style historique,* et *de la main d'un grand maître.* Mais quant aux inductions qu'en a tirées l'académicien français, sur les nombreuses occasions qu'il avait pu se présenter de renouveler cette opération ; sur l'espèce de pratique qui avait pu s'établir

de ce genre de transport, au point que des *peintures* réputées *sur bois*, et appelées *tabulæ*, avaient bien pu n'être en effet que des *peintures sur mur*, transportées *dans des cadres de bois, in ligneis formis*, j'affirme, sans hésiter, que de pareilles inductions, réfutées par le texte même de Pline, qui signale comme une merveille l'exemple unique qu'il cite de l'opération dont il s'agit, sont contraires à toutes les règles de la critique, comme à tous les faits de la science. Nulle part, il n'est question, dans l'histoire de l'art, non plus que dans celle de Rome, de ces peintures, qui auraient été sciées dans le mur, et qui auraient fourni à l'orgueil des triomphes romains un si rare trophée, un ornement si digne d'être célébré; et parmi tant de détails qui se rapportent à l'enlèvement des peintures grecques, et qui tous impliquent nécessairement la condition de *peintures sur bois*, il n'est pas possible de supposer qu'il ne se fût pas rencontré quelque circonstance relative à des *peintures sur mur* détachées pour cet usage et à cette occasion, s'il y eût eu effectivement, dans la Grèce antique, tant de peintures sur mur qu'on l'a présumé, et si l'on eût connu, à Rome, tant d'applications du procédé indiqué par Pline. Le silence de l'antiquité tout entière se trouve donc d'accord avec le texte de cet auteur pour réduire à un exemple unique l'opération qu'il rapporte, conséquemment à rien, toutes les inductions qu'on en a tirées.

Je ne devrais peut-être pas parler des *quatre tableaux*, détachés de la muraille, qui furent trouvés dans une chambre d'une maison antique, à Stabia, comme le croyait Winckelmann[1], ou à Portici, comme l'affirment les académiciens d'Herculanum[2]; *tableaux* dont on s'est servi pour prouver que

[1] Winckelmann, *Stor. dell' Art.* L. VII, c. III, § 18, t. II, p. 937-38, ed. Prat.

[2] *Pittur. d'Ercolano*, t. IV, tav. 41, 42, 43, 44.

les anciens avaient eu souvent recours à ce procédé d'enlever des peintures sur mur, afin de les transporter ailleurs, ou de les disposer autrement : mais ce fait n'a réellement aucun rapport avec la question qui nous occupe. Il existe bien d'autres peintures antiques qui sont dans le même cas[1], et dont l'académicien français ne semble pas avoir eu connaissance ; sans compter qu'il ne paraît pas s'être fait une idée exacte de celles qu'il a citées, et cela, faute de les avoir vues. Ces tableaux, qui ne sont ni plus ni moins médiocres que tant d'autres, qu'aucun mérite tant soit peu signalé ne recommandait dans l'antiquité à l'intérêt de personne, mais qui pouvaient être, pour leur propriétaire, l'objet de quelque prédilection particulière, ces tableaux, dis-je, n'avaient pas été transportés de loin, de la Grèce ou d'ailleurs, comme on l'a supposé, sans doute d'après le besoin qu'on en avait; ils avaient été détachés de la chambre même où ils furent trouvés, ainsi que Winckelmann a pris soin d'en avertir, pour éviter aux futurs antiquaires l'erreur où est tombé le moderne académicien. Le voyage qu'on a fait faire à ces peintures n'a donc jamais existé en réalité ; et ce sont des frais d'imagination qu'on eût pu s'épargner en lisant attentivement le passage entier de Winckelmann. Du reste, l'opération de l'ancien propriétaire, quel qu'en fût le motif, n'a rien de plus remarquable ni de plus

[1] Telle est, entre autres, la peinture de Civita, qui fut trouvée *enchassée dans du bois, ligneis formis inclusa*, et, en cet état, attachée, au moyen de crochets de fer, dans la muraille d'une chambre, où il y en avait eu d'autres encore rapportées de la même manière, à en juger d'après les vides qu'elles avaient laissés dans la paroi ; voy. les détails que donnent à ce sujet les académiciens d'Herculanum, *Pitture*, t. II, tav. XXVIII, p. 159, 2), et M. le chan. Jorio, *Peintures anciennes*, n. 113, p. 12, Naples, 1830. Je reviendrai ailleurs sur cette particularité dont il existe plusieurs autres exemples, et qui sert à établir, d'une manière si positive, l'usage qu'avaient les Romains de rapporter *dans le mur* des peintures exécutées *sur bois* ou *sur enduit*; d'où résulte la présomption que les Grecs avaient connu ce procédé.

difficile que celle qui s'exécute tous les jours, sous nos yeux, pour détacher des murs de Pompeï les peintures qu'on veut conserver, et qui se transportent au musée de Naples. Mais qu'a de commun cette circonstance, qui s'explique si naturellement du premier coup d'œil que l'on jette sur les enduits de Pompeï et d'Herculanum, avec le fait de peintures sur mur, qui auraient été enlevées, en Grèce, dans de grands édifices de marbre ou de pierre ? Et que nous importe de savoir que les anciens habitants de ces petites villes gréco-romaines de la Campanie se plaisaient à transporter d'une chambre ou d'une maison dans une autre des pans de mur, qui se prêtent si aisément, de nos jours encore, à une pareille opération, même pour de plus longs voyages, puisque nous possédons, à Paris, dans notre musée du Louvre, de ces peintures détachées des murs d'Herculanum ? Qui ne sait, d'ailleurs, que des morceaux de peinture antique, exécutés sur mur ou sur tuf, ont été recueillis à Rome, dans des palais, des thermes, des villa, des tombeaux, et détachés, avec l'enduit qui en formait la base, de la place où ils se trouvaient, pour être transportés de là dans des musées, sur presque tous les points de l'Europe[1] ? Il faudrait n'a-

[1] Voyez la manière dont il est rendu compte, dans l'histoire de notre Académie, t. V, p. 297, du transport, à Paris, d'un morceau de peinture antique, découvert, en 1721, sur le mont Esquilin, à Rome, et *enchassé dans du bois* pour être mieux conservé; voyez surtout ce que dit le docteur Middleton, au sujet d'une de ces peintures provenant d'un tombeau romain, qu'il avait fait enlever, avec l'enduit, de la muraille, et transporter en Angleterre, *Antiquit. Middleton.* Tab. I, p. 1 : *Picturam hanc antiquam, ex sepulchri cujusdam parietibus, unà cum ipso parietum tectorio excisam, Româ mecum in Angliâ advexi.* Quelques lignes plus loin, il cite d'autres peintures antiques, apportées plus tard en Angleterre par le célèbre docteur Mead; et il compare ce procédé des amateurs modernes avec celui des anciens eux-mêmes, dont il cite pour exemple le trait de Varron et de Muræna rapporté par Pline. L'ouvrage de Middleton a paru en 1745 ; et l'on voit encore par cette citation ajoutée à tant d'autres, depuis combien d'années et par combien de mains différentes ce trait de l'histoire de l'art, fourni par Vitruve et par Pline, était entré dans le domaine de la science : ce qui diminue

voir jamais vu de sa vie de peintures antiques, n'avoir jamais entendu parler de la *Noce Aldobrandine*, des figures de *Rome* et de *Vénus*, du palais Barberini, des peintures des *thermes de Constantin*, au palais Rospigliosi, de celles du *tombeau des Nasons*, à la villa Altieri, des peintures d'une antique villa, récemment trouvées à Tor-Marancio, maintenant au Vatican[1], de celles d'un tombeau de la vigne Ammendola, apportées à Paris même, il n'y a pas encore trois ans, et de tant d'autres, pour ignorer un fait aussi vulgaire. Mais alors, que servirait de le citer? et qui jamais a pu douter qu'une opération pareille à celle qui s'exécute chez nous ait pu avoir lieu dans l'antiquité romaine? Ce qu'il fallait dire, et surtout ce qu'il fallait prouver, c'est que des *peintures, de style historique*, et *de la main des grands maîtres de l'art*, avaient été détachées, *de cette manière*, des murailles de marbre où elles se trouvaient, *dans des édifices publics de la Grèce*. Or, c'est ce dont il n'existe pas un seul exemple connu dans l'histoire de l'art, pas une seule preuve directe, fournie par un témoignage classique; et c'est pourtant là la question.

Jusqu'ici, tous les témoignages directs, toutes les preuves matérielles, toutes les présomptions morales, sont acquises à l'opinion qui regarde la *peinture sur bois*, de style historique, et de la main des grands maîtres, comme la pratique générale et constante de l'antiquité, dans les beaux temps de l'art; et la *peinture sur mur*, avec les mêmes conditions, si elle eut lieu dans la Grèce (car ce n'est qu'une hypothèse), comme l'exception à cet usage. Les notions attachées aux mots πίνακες et

beaucoup le mérite de la découverte que se flattait d'en avoir faite le savant académicien de nos jours.

[1] Ces peintures, que j'ai fait copier, en 1827, avec tout le soin possible, forment le sujet des planches I, II, III, IV et V de cet ouvrage; et j'en donnerai, dans un autre endroit, l'explication détaillée.

tabulæ; les circonstances relatives au *déplacement* et au *transport* des *tableaux*, se sont trouvées d'accord avec le témoignage formel de Pline, pour nous faire considérer les chefs-d'œuvre de la peinture grecque, conservés à Rome, du temps de cet écrivain, comme étant des *peintures sur bois.* Nous ne sommes pourtant encore qu'au début de la discussion qui nous occupe; et si j'avais dû faire intervenir, dans ce débat préliminaire, les faits relatifs aux *concours de peinture* qui s'établirent en divers endroits de la Grèce, à Delphes, à Corinthe, à Samos, à Éphèse, entre des artistes du premier ordre, tels que Panænus, Zeuxis, Parrhasius, Timanthe; si j'avais dû y mêler les anecdotes de l'histoire de l'art, où tous les faits, sans exception, se rapportent à la *peinture sur bois,* par l'emploi des mots πίναξ et *tabula*[1], si j'avais eu à parler des *expositions de pein-*

[1] On connaît l'anecdote du peintre Pauson, qui s'était chargé de peindre pour un amateur ignorant un *cheval se vautrant à terre,* et qui représenta l'*animal galopant;* sur quoi, l'amateur s'étant emporté en reproches contre l'artiste, celui-ci *retourna le tableau,* καλέστρεψε τὸν ΠΙΝΑΚΑ, et crut avoir satisfait son homme, en lui montrant l'animal renversé sens dessus dessous. Ce trait, pour être rapporté par Plutarque, *de Pyth. Orac.* § 5; par Lucien, *Encom. Demosth.* § 24; et par Ælien, *H. V.,* XIV, 15, n'en est pas plus digne de foi; et feu M. Lévesque, dans son *Mémoire sur la peinture des Grecs,* avait eu quelque raison de s'en moquer; voy. *Mém. de l'Institut,* t. I, p. 416-17; Boettiger, *Archäol. d. Maler.* p. 266. Il y avait pourtant quelque chose d'instructif à tirer de cette anecdote ridicule, et c'est ce que n'a point fait M. Lévesque. Le peintre grec Pauson devait prêter, par son caractère ou par la nature de son talent, à des inventions de ce genre, puisqu'il fut en butte aux railleries d'Aristophane, *in Plut.,* v. 602, et *Thesmophor.,* v. 957; cf. Scholiast. *ad hh. ll.,* et puisqu'il encourut, ce qui est plus grave encore, les reproches d'Aristote, pour s'être fait une manière de peindre contraire au sentiment de la beauté et à la dignité de l'art. C'est sous ce rapport que le philosophe de Stagire cite cet artiste, à deux reprises, *Poët.,* c. 2, et *Polit.,* VIII, 5, en l'opposant à Polygnote, son contemporain. C'était donc un peintre, de l'ancienne école attique, et d'une assez grande renommée, pour qu'Aristote crût avoir encore besoin de prémunir les jeunes gens de son temps contre l'influence pernicieuse des principes et des ouvrages de Pauson. Or, cet artiste peignait *sur bois :* ce qui résulte de la tradition, vraie ou fausse, du *tableau retourné,* καλέστρεψε τὸν πίνακα. Je me borne à cet exemple entre un si grand nombre d'autres que

tures[1] qui eurent lieu dans la Grèce, en tant d'occasions diverses, et qui prouvent que ces *peintures* étaient nécessairement *sur bois ;* s'il m'avait été permis de joindre à ce détail les allusions fournies par la littérature grecque tout entière[2], par la poésie, par le théâtre, qui, toutes aussi, s'adressent à des *tableaux,* à des *peintures sur bois,* j'aurais pu donner à ce qui n'est encore qu'une opinion infiniment plausible l'autorité qu'elle acquerra bientôt d'un fait irréfragable ; et j'aurais pu dire en toute assurance, avec un écrivain attique, avec le poëte Ana-

je pourrais citer, et qui trouveront leur place et leur emploi dans mon *Histoire de l'art des Anciens.*

[1] Telle était la peinture représentant Stratonice dans une situation qui devait faire rougir le modèle, et servir de vengeance à l'artiste, et que l'auteur *exposa en public,* dans le port d'Éphèse, Plin. XXXV, 11, 40 : TABULAM *in portu Ephesi* PROPOSUIT. C'est de la même expression que se sert Pline, *ibid.* 10, 36, en parlant de l'*exposition* qu'Apelle avait coutume de faire de ses *tableaux : Idem perfecta opera* PROPONEBAT *pergulâ transeuntibus, atque post ipsam* TABULAM *latens, vitia quæ notarentur auscultabat ;* et je cite ce trait de la vie d'Apelle, parce qu'il est impossible de n'y pas voir la preuve positive que ses *peintures* étaient *sur bois,* et que le mot TABULA, employé ici par Pline, comporte nécessairement cette idée, ici et ailleurs. Le même usage d'*exposer des peintures* en public est rapporté, au sujet d'un artiste inconnu, comme un trait de mœurs générales, par un écrivain grec d'un âge postérieur, par Dion Chrysostôme, en des termes qui correspondent tout à fait à ceux de Pline, *Orat.* LXXXIII, t. II, p. 421, Reisk. : Ζωγράφου χαρίεντος ἔργον, ΓΡΑΦΗ'Ν τινα ΠΡΟΘΕ'ΝΤΟΣ εἰς τὸ φανερόν ; passage où le mot ΓΡΑΦΗ'Ν a manifestement la valeur de ΠΙ'ΝΑΚΑ. Une notion pareille résulte de l'*exposition* faite à Olympie, dans la célébration des jeux, du célèbre *tableau* des *noces de Roxane,* par Aëtion, Lucian. *in Herodot.* § 65 ; cf. *Imag.* § 7 ; et le fait seul parle si clairement, qu'il serait aussi superflu de s'arrêter à en déduire la preuve, que difficile d'en infirmer l'autorité. Je ne parle pas de l'*exposition à prix d'argent* que Zeuxis aurait faite de son *tableau d'Hélène ;* trait de l'histoire de l'art qui ne me paraît pas suffisamment constaté; Rhodigin. *Antiq. Lect.* X, 67 ; Ansaldi, *de sacr. Tabul. pict. Usu,* p. 230. Les exemples que j'ai cités mettent hors de doute, pour la Grèce antique, l'*exposition* faite, en certains cas, de *peintures,* toutes *sur bois ;* et nous savons que le même usage se pratiqua fréquemment à Rome, à l'égard des peintures grecques.

[2] Telle est, entre autres, celle-ci que me fournit un passage d'une oraison récemment retrouvée de Thémistius, où l'auteur compare les ouvrages de *Pauson,* si supérieurs en nombre, mais si inférieurs en mérite à ceux de *Zeuxis* et d'*Apelle,* et où, pour désigner les *tableaux* de petite dimension de ces deux grands maîtres, par

xandride : *Ce que l'art de nos peintres produit de plus parfait s'admire* suspendu *dans des* tableaux[1] :

Τῶν ζωγράφων μὲν ἡ καλὴ χειρουργία
Ἐν τοῖς ΠΙΝΑΞΙ ΚΡΕΜΑΜΕΝΗ θαυμάζεται.

Mais, après avoir ainsi rétabli dans tous ses droits, dans toutes ses conséquences, le fait capital de la *peinture sur bois*, il me tarde d'entrer dans le détail des faits qui concernent l'histoire de cet art appliqué à la décoration des édifices sacrés et publics, chez les Grecs et chez les Romains. Si le champ est vaste, le terrain est préparé de manière que nous puissions y marcher d'un pas plus ferme et plus rapide; et nous y trouverons, avec de nouveaux motifs de nous affermir dans notre conviction, les moyens de déterminer, d'une manière plus précise et plus sûre qu'on ne l'a fait jusqu'ici, la part, certainement très-restreinte, que la *peinture sur mur* put obtenir dans cette décoration, et la part, bien autrement considérable, qu'il faut nécessairement y attribuer à la *peinture sur bois*.

analogie avec ceux de Pauson, qui étaient généralement dans ce cas, l'écrivain se sert du mot πινάκιον, Themist. *de Præfect. suscept.* § 11, p. 40, ed. Ang. Mai. : Πόσω πλείω τὰ Πάσωνος (leg. Παύσωνος) ἔργα, τῶν Ζεύξιδος ἢ τῶν Ἀπελλοῦ ; τίς οὖν οὐ προῖμα ΠΙΝΑΚΙΟΝ ἐν ἐκείνοιν τοῖν ἀνδροῖν, ἢ πᾶσαν ὁμοῦ τὴν Πάσωνος (leg. Παύσωνος) τέχνην ; Ce passage prouve que la célébrité de Pauson se maintenait encore au temps de Thémistius, du moins en ce qui concerne la fécondité de son talent ; et que la tradition des *peintures sur bois*, ΠΙΝΑΚΙΑ, attribuées aux maîtres de l'ancienne école, n'avait reçu aucun changement par suite de l'habitude de peindre sur mur, devenue générale à cette époque. C'est ce qui résulte encore, pour une époque bien plus récente, pour le siècle d'Héraclius, de ces deux passages que j'emprunte à Théophylacte Simocatta, et que je cite d'après l'excellente édition que vient d'en donner M. Boissonade, Theophyl. Simocatt. *Dialog.* p. 9 : Ὅρα μοι τοὺς Ἀπελλοῦ ΠΙΝΑΚΑΣ ; et *Epistol.* p. 32 : Ναὶ δὴ τοὺς ἀψευδεῖς Παῤῥασίου ΠΙΝΑΚΑΣ.

[1] Anaxandrid. *apud* Athen. VI, 227, B c. XI, p. 373, ed. Schweigh. Cf. Himer. *Eclog.* XXXII, 11 : ἐθέλω δέ σοι θείων ἐκ φαρμάκων γράψαι τὸν ΠΙΝΑΚΑ ; et *Orat.* XII, 2 : ΠΙΝΑΞ μὲν ἄρτι εὐτρεπὴς τῷ ζωγράφῳ καὶ πρὸς σκιαγραφίαν ἕτοιμος.

PREMIÈRE PARTIE.

DE LA PEINTURE,
EMPLOYÉE A LA DÉCORATION DES ÉDIFICES SACRÉS ET PUBLICS, CHEZ LES GRECS.

§ I.

Des tableaux consacrés dans les temples par un motif religieux, et servant à la décoration des lieux sacrés.

Nous ignorons si, dans les temps où la peinture n'était encore qu'un dessin au trait, colorié à teintes plates, comme nous l'ont montrée les tombeaux de quelques anciennes villes étrusques, la Grèce connut l'usage d'orner de peintures de cette espèce les parois intérieures de ses temples. L'exemple de ces antiques peintures sur mur d'Ardée, de Lanuvium et de Cæré[1], qui paraissent avoir été dans ce cas, et qui durent être exécutées par des artistes grecs, et d'après des modèles grecs[2], fournirait, comme je l'ai déjà dit, une assez grave

[1] Les tombeaux récemment découverts à Cerveteri, l'antique Cæré, ont offert des peintures grossièrement exécutées sur le tuf même, sans aucun enduit ; et ces peintures ne consistaient qu'en des figures dessinées au trait, en *noir*, avec des parties coloriées en *blanc* et en *rouge*. On connaît trop les peintures des tombeaux de Corneto et de Chiusi, pour qu'il soit nécessaire de les citer ; mais je profite avec plaisir de cette occasion pour publier la peinture d'un tombeau récemment découvert à Ruvo ; j'en donnerai le dessin, planche XIII, avec une courte notice.

[2] C'est ce que j'avais cru pouvoir admettre, sur la foi de l'inscription antique telle qu'elle a été rapportée par Pline, XXXV, 10, 37, et restituée par M. Sillig, *Catal. vet. Artif.*, p. 247-9. Le choix des sujets semblait d'ailleurs venir à l'appui

présomption, sinon à l'appui de la généralité de cet usage, en Grèce et en Italie, du moins en faveur de l'application qui aurait pu s'en faire dans certaines circonstances et dans certaines localités[1]. Mais, en admettant, avec les restrictions convenables, l'existence d'un pareil usage pour l'époque primitive et en quelque sorte mythologique de l'art grec, ce n'est pas à l'influence du goût égyptien que j'en attribuerais l'origine ; et sur ce point, comme sur presque tous les autres, je m'éloignerais de l'opinion du savant académicien, qui, fort versé dans l'intelligence des textes de l'époque alexandrine, ne me paraît pas aussi familier avec l'histoire de l'art antique.

En effet, si l'Égypte eut quelque part dans le développement de la civilisation grecque, comme je le pense, sans admettre toutefois l'extension qu'a prise de nos jours cette manière de voir, ce ne fut pas le spectacle de ses monuments couverts de sculptures coloriées, qui eût pu donner aux Grecs du premier âge l'idée de décorer leurs temples de peintures

de cette idée, bien que les figures d'*Hélène* et d'*Atalante* se soient rencontrées sur des *miroirs*, de travail étrusque, avec leurs noms gravés en caractères étrusques, ΕΛΙΝΕΙ, ΑΤΛΕΝΤΑ; ainsi que M. K. Ott. Müller en a fait l'observation, *die Etrusker*, IV, 3, 6, II, 258, 61). J'ajoute ici une notion curieuse, qui paraît avoir échappé à la connaissance du savant académicien : c'est celle que nous fournit Servius, *ad* Virg. *Æn.* I, 48, au sujet d'une *peinture de Capanée*, qui se trouvait à Ardée, dans le *temple de Castor et Pollux*, à gauche, en entrant : *Ardeæ, in templo Castoris et Pollucis, in lævâ intrantibus post fores*, Capaneos *pictus est fulmen per utraque tempora trajectus*, t. I, p. 17, ed. Lion. Or, deux circonstances sont ici à remarquer : la première, c'est que le sujet de *Capanée*, qui se trouve si souvent sur des urnes et des scarabées de travail étrusque, n'y est jamais représenté de la manière que l'indique ici Servius et que Virgile l'avait en vue : *expirantem transfixo tempore flammas* ; la seconde, c'est que le nom CAPANEOS, tel qu'il se lisait sans doute sur la peinture même, n'avait pu provenir d'une main étrusque, puisque l'alphabet de ce peuple manquait de la lettre O.

[1] C'est ce que n'a pas compris ou n'a pas voulu comprendre l'académicien français, qui a critiqué ce que je disais de cette *présomption* ; comme s'il s'agissait de ces peintures mêmes d'Ardée, de Lanuvium et de Cæré, qui ne sont point en question, et non pas d'une application plus ou moins

sur mur : car ces deux procédés n'ont qu'une analogie apparente ; et d'ailleurs, l'Égypte ne s'ouvrit au commerce des autres peuples, et ne devint accessible pour les Grecs qu'à une époque où le génie grec, affranchi déjà des influences étrangères qui avaient entouré son berceau, tendait à se développer dans toute l'énergie de ses propres facultés, dans toute l'originalité de ses qualités nationales. Les seuls monuments qui purent agir sur la civilisation grecque, à sa naissance, sont ceux qu'y portèrent les premières colonies, composées de marchands phéniciens et d'aventuriers égyptiens et asiatiques, tels que cet ancien simulacre d'*Apollon Lycien,* qui passait pour avoir été dédié par Danaüs, à Argos[1]; tels encore que ces statues si anciennes que Pausanias vit à Thèbes[2], où l'on croyait qu'elles avaient été fabriquées *du bois* même des vaisseaux de Cadmus, et qui devaient être des monuments du culte phénicien d'*Astarté ;* et ces monuments étaient certainement *de bois,* ainsi que le dit, en termes exprès, Pausanias[3] : c'étaient *des figurines de bois peintes,* et des *peintures sur planches de cèdre* ou *de sycomore,* telles que nous en possédons par centaines dans nos cabinets d'antiquités. Le fait de ces *statues, en bois, de style égyptien,* ξόανα αἰγύπτια, que Pausanias trouva encore en plusieurs endroits de la Grèce ; fait qu'il eut soin de consigner sur son journal de voyage[4], a été judicieusement relevé par M. Quatremère de Quincy[5], comme un des traits les plus importants et les plus féconds en conséquences de l'his-

étendue de l'usage de peindre les murailles des temples : ce qui est précisément la question.

[1] Pausan. II, 19, 3 : Τὸ δὲ ἐξαρχῆς, Δαναοῦ καὶ ὁ ναὸς καὶ τὸ ΞΟΆΝΟΝ ἀνάθημα ἦν. ΞΟΆΝΑ γὰρ δὴ τότε εἶναι πείθομαι ΠΆΝΤΑ, καὶ μάλιστα τὰ ΑΙΓΥΠΤΙΑ.

[2] Pausan. IX, 16, 2 : Θηβαίοις ξόανά ἐστιν, οὕτω δὴ ἀρχαῖα, ὥστε καὶ ἀναθήματα Ἁρμονίας εἶναί φασιν αὐτά, κ. τ. λ.

[3] Idem, VII, 5, 3 ; cf. II, 19, 3.

[4] Idem, I, 42, 5 ; II, 24, 15 ; IV, 32, 1.

[5] *Jupiter Olympien,* p. 16, suiv.

toire de l'art des Grecs. Or, la vue de pareils monuments, dont le *bois* était la matière, et où la sculpture et la peinture avaient uni leurs ressources pour déguiser leur imperfection commune, devait nécessairement porter les Grecs à s'exercer, dans leurs informes essais d'imitation, sur la même matière, et sans doute aussi dans le même goût. Et ce n'est pas là une simple présomption; c'est un fait avéré par de nombreux témoignages, que, dans cette première période de l'art, la Grèce ne connut que des *simulacres de bois*[1] : Ξόανα γὰρ τότε πάντα. L'architecture, dont le *bois* formait aussi, chez les Grecs du premier âge, l'élément essentiel, ne put que fortifier cette direction primitive du goût; et tout s'accorde ainsi, dans les notions que nous possédons sur l'origine des arts de la Grèce, pour nous montrer le *bois* comme la matière mise en œuvre par la sculpture, par la peinture et par l'architecture[2], dans les monuments où ces arts avaient associé leurs travaux[3]. Il résulte déjà de ce peu de mots, que c'est à l'origine même de la question qui nous divise que le savant académicien et moi prenons pour point de départ des données entièrement différentes : il voit, dans la Grèce antique, des temples peints sur toutes leurs murailles, à l'imitation des temples de l'Égypte, où tout était de pierre, et où tout était peint; tandis que cette Grèce primitive ne m'a offert que des *temples de bois, coloriés,* des *statues de bois, enlu-*

[1] Pausan. II, 19, 3; cf. Callimach. *Fragm.* CV, p. 477-79, ed. Ernest. Plutarch. *Fragm.* X, t. XIII, p. 291-2, ed. Hutten. Voy. Heffter, *die Götterdienste auf Rhodus,* H. II, S. 8, ff.

[2] Consultez l'explication de la pl. VI.

[3] Voyez sur ce sujet des observations très-judicieuses de M. de Serradifalco, dans ses *Antichità di Selinunte,* p. 26. Mes idées s'accordent avec les siennes, sauf en un point, en ce qui concerne l'influence des monuments de l'art égyptien sur les productions primitives de l'art grec. Des *temples construits en bois,* et renfermant des *simulacres de bois peints*, comme il se représente avec raison les premiers temples de la Grèce, devaient être *enduits de couleurs,* sans que cela fût dû à l'exemple de l'Égypte; et sans nier cette influence, j'en conteste seulement la nécessité, et j'en restreins la portée.

minées, conséquemment aussi, des *peintures sur bois*. Avec des vues si différentes, il n'est pas étonnant qu'en marchant chacun dans notre voie, nous arrivions à des résultats opposés.

Un exemple de *temples peints* sur leurs murailles mêmes, qui eût pu influer davantage, à mon avis, sur la direction de l'art grec, est celui que nous offre l'antiquité asiatique, au témoignage d'Ézéchiel[1]. En effet, de quelque manière qu'on entende le passage du prophète où il est question de *figures peintes sur les murs mêmes, images vivantes des fils des Chaldéens, tels qu'ils se voyaient représentés avec tous les éléments de leur costume national*, il est impossible de ne pas admettre ce témoignage, comme la preuve de cet usage de la *peinture sur mur*, chez les peuples de la Haute-Asie, à une époque qui précéda de beaucoup celle où la peinture dut acquérir, chez les Grecs, tout son développement, et recevoir de leur main une application semblable. Ce fait une fois admis, il semble que, s'il put exercer quelque part une influence plus ou moins considérable, ce dut être chez les peuples de l'Asie-Mineure, et conséquemment aussi chez les Étrusques, qui reçurent, par la colonie tyrrhénienne, tant d'éléments de la civilisation asiatique, dont nous acquérons de jour en jour, par les décou-

[1] Ezechiel. XXIII, 14 : Καὶ εἶδεν ἄνδρας ἐζωγραφημένους ἐπὶ τοῦ τοίχου, εἰκόνας Χαλδαίων, ἐζωγραφημένους ἐν γραφίδι ; et 15 : Ἐζωσμένους ποικίλμαΐα ἐπὶ τὰς ὀσφύας αὐτῶν, παραβαπτὰ καὶ ἐπὶ τῶν κεφαλῶν αὐτῶν, ...ὁμοίωμα υἱῶν Χαλδαίων. On voit, d'après une lettre de Cuper à J. Leclerc, *Lettre* XIII, p. 363, que ce savant doutait encore que les *peintures* en question fussent *sur mur*, ou bien *sur des tableaux attachés aux murailles*. Mais ce doute n'était réellement pas fondé, ainsi que l'a montré Ansaldi, *de sacr. Tabul. pictar. Usu*, p. 45, en citant à l'appui du texte grec des Septante les passages des versions syriaque et chaldéenne qui y correspondent, et le témoignage de saint Jérôme, qui n'est pas moins explicite, *ad Ezech.* c. VIII, § 10 : *Sed et omnes templi* PARIETES *diversis idolorum imaginibus pingebantur, ut nulla esset bestia, quam non* PARIETIS PICTURA *monstraret*. Ce trait curieux de l'histoire de l'art n'avait pas échappé à Winckelmann, *Stor. d. A.* II, p. 959 ; et je m'étonne qu'il n'ait pas trouvé place dans le *Manuel d'Archéologie* de M. K. Ott. Müller, § 235, p. 254, suiv.

vertes des tombeaux étrusques, la connaissance de plus en plus sensible. Il est bien vrai que d'autres notions, puisées à la même source et appartenant à la même antiquité, tendraient à nous représenter l'usage de *revêtir* de *panneaux de bois peints* et *dorés*[1] les *parois des temples* et *des édifices sacrés*, comme ayant régné dans l'Asie, concurremment avec celui de la *peinture sur mur*. Mais ce sont là autant de questions étrangères à l'objet des recherches actuelles, que je dois me borner à indiquer ici, sauf à les traiter ailleurs avec les développements convenables. Quant à l'influence même que put exercer sur les Grecs l'exemple de la Chaldée ou de l'Égypte, comme cette influence ne peut se prouver d'aucune manière, et ne peut s'apprécier que par conjecture, je ne saurais non plus m'y arrêter; attendu que c'est seulement dans le domaine des faits positifs que la question qui nous occupe peut être discutée avec plus ou moins de chances d'arriver à une solution satisfaisante. Ce n'est pas, d'ailleurs, le fait de l'*architecture polychrôme* qui est ici en question. A quelque source que le goût en ait été puisé, et quelques modifications que ce goût ait éprouvées, selon les temps et selon les lieux, chez les divers peuples de l'antiquité, l'existence de *temples coloriés*, dans la Grèce, à toutes les époques de sa civilisation et sur tous les points de son domaine[2], n'est aujourd'hui sujette à aucun doute, du moins dans son principe, et non dans ce qui con-

[1] Voy. les détails que donne Josèphe, *Antiq. Judaïc.* VII, 3, 1, sur la décoration intérieure du temple de Salomon, dont les *murs* étaient revêtus de *panneaux de bois de cèdre*, avec *ornements d'or incrustés* : Τοὺς δὲ τοίχους κεδρίναις διαλαβὼν ΣΑΝΙΣΙ, χρυσὸν αὐλαῖς ἐνεδόρνευσεν ; et ajoutez ceux qui se lisent dans la description du palais de Salomon, *ibid.* VIII, 5, 1 : Τὰ λοιπὰ οἰκήματα.... ἐσδρωμένα πάνδα ΣΑΝΙΣΙ πεδιμημέναις ἐκ κέδρου, κ. τ. λ. Je reviendrai ailleurs sur quelques particularités, qui se rattachent plus directement à mon sujet, et que me fournit le même auteur.

[2] A cet égard, j'admets sur presque tous les points le résultat des observations de M. G. Semper, *über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten*, Altona, 1834 ;

cerne les questions de détail, lesquelles sont loin encore d'être résolues d'une manière sûre et positive.

Les plus anciennes peintures que l'histoire de l'art nous fasse connaître, comme étant placées dans des temples, nous y apparaissent toujours en qualité de *tableaux consacrés*, πίνακες ἀνακειμένοι, γραφαὶ ἀνακειμέναι, compris à ce titre dans la classe générale des ἀναθήματα. A commencer par la Grèce asiatique, où l'art de la peinture paraît avoir d'abord été porté à un certain degré de perfection [1], et où cet art s'exerçait dès lors sur des *tables de bois*, ce qui est prouvé par le *tableau* de Bularque [2], le plus ancien *tableau, tabula,* dont il soit fait mention dans l'histoire de l'art, nous trouvons l'indication de quelques peintures du même genre placées dans les deux temples les plus anciens et les plus célèbres de l'Asie, ceux de la *Junon* de Samos et de la *Diane* d'Éphèse. Tel était le *tableau* consacré dans l'*Héræon* de Samos par Mandroclès, l'architecte du pont sur lequel Darius avait traversé le Bosphore, et représentant ce passage même du Bosphore par Darius et son armée [3]; *peinture sur bois*, s'il en fut au monde, et renfermant, à n'en pouvoir douter, un très-grand nombre de figures : d'où il suit que ce *tableau* devait être d'une dimension considérable, même à supposer, comme cela est très-vraisemblable, que ces figures fussent de petite proportion ; et d'où il résulte aussi que, dès cette époque, l'industrie d'assembler

et je cite avec plaisir le bel ouvrage de M. de Serradifalco, *Antichità di Selinunte*, qui offre plus d'une preuve authentique de cette *architecture* des Grecs *coloriée*.

[1] C'est ce qui résulte, en effet, d'une indication donnée par Pline, VII, 57 (voy. Boettiger, *Archäol. d. Maler.* p. 109), et justifiée par tous les faits de l'histoire.

[2] Le témoignage classique est celui de Pline, XXXV, 8, 34 ; cf. VII, 38. Voy. au sujet de l'âge de Bularque, contemporain de Candaule, Clinton, *Fast. Hellen.* Append. p. 271, sqq ; et sur le mérite de l'ouvrage même, Boettiger, *Maler.* p. 107.

[3] Herodot. IV, 88 ; voy. Panofka, *Res Samiorum*, p. 55.

des planches pour en former un grand tableau, était pratiquée chez les Grecs ; ce qui ne doit pas nous surprendre de la part de l'architecte du pont de bois jeté sur le Bosphore.

Mais ce que nous apprenons de plus important, par cet exemple du *tableau* consacré par Mandroclès dans l'*Héræon* de Samos, c'est que, dès le temps de la haute antiquité, ce temple célèbre avait reçu, à titre d'ornements produits par le même motif religieux, des peintures du même genre, qui en avaient fait, dans le siècle de Strabon, une sorte de musée, ce que cet écrivain appelle une *pinacothêkê*[1] : son témoignage est aussi formel sur ce point qu'il est précieux pour l'histoire de l'art. On peut juger, d'après un seul trait, de la grande quantité de *tableaux* rassemblés dans cet édifice. Les ennemis du philosophe Chrysippe lui reprochaient d'avoir inventé, sur le compte de Junon, une fable obscène, qui eût fait l'objet d'une peinture placée dans l'*Héræon* de Samos ; et le principal moyen de réfutation qu'ils employaient contre lui, c'est qu'il n'existait rien de pareil à cette peinture dans aucun des *catalogues de tableaux* dus à Polémon, à Hypsicrate et à Antigone[2] : Παρὰ τοῖς περὶ ΠΙΝΑ΄ΚΩΝ γράφασι,.... μήτε παρὰ Πολέμωνι,

[1] Strabon. XIV, 637 : Τὸ Ἡραῖον, ἀρχαῖον ἱερὸν καὶ νεὼς μέγας, ὃς νῦν ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ἐστί· χωρὶς δὲ τοῦ πλήθους τῶν ἐνταῦθα ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ, ἄλλαι ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΑΙ, καὶ ναΐσκοι τινές εἰσι, πλήρεις τῶν ἀρχαίων τεχνῶν, κ. τ. λ. Strabon se sert ici d'une expression nouvelle, pour désigner une chose qui ne l'était pas. Le mot grec πινακοθήκη, qui ne se trouve nulle part avant Strabon, et qui même ne se lit, à ma connaissance, que dans Strabon, se rapporte évidemment aux habitudes romaines du siècle de cet écrivain ; à en juger d'après l'emploi que faisait déjà Vitruve du mot *pinacotheca*. Mais l'usage de déposer des tableaux dans les temples, et de les y disposer d'une certaine manière, d'accord avec le sentiment religieux, et suivant les convenances de l'art, appartenait certainement à la haute antiquité grecque.

[2] Diog. Laert. VII, 188 ; cf. Origen. *contr. Cels.* IV : Παρερμηνεύει (ὁ Χρύσιππος) γραφὴν τὴν ἐν Σάμῳ, ἐν ᾗ ἀρρηποιοῦσα ἡ Ἥρα τὸν Δία ἐγέγραπτο. L'apologiste du christianisme admettant comme réelle la peinture supposée par Chrysippe, il s'ensuit qu'Origène manquait ici de critique ou de bonne foi.

μήτε παρ' Ὑψικράτει, ἀλλὰ μηδὲ παρ' Ἀντιγόνῳ. Il est donc avéré qu'un des plus grands édifices et des plus augustes sanctuaires de l'antiquité grecque renfermait une multitude de *tableaux*, qui, déposés d'âge en âge, et consacrés pour des motifs divers, n'avaient pu être disposés, dans la décoration générale du temple, qu'à raison de convenances particulières d'art et de culte que nous ne pouvons connaître aujourd'hui, mais qui impliquent nécessairement la circonstance de *panneaux de bois* appliqués sur les murailles. C'est d'ailleurs ce qui résulte, avec non moins de certitude que d'évidence, du fait même de la spoliation exercée par Verrès dans ce sanctuaire. Nous savons, en effet, par le témoignage de Cicéron[1], qu'il en avait *enlevé beaucoup de tableaux : Quas iste* TABULAS *illinc sustulit ;* et cet acte de brigandage, que Cicéron qualifie *expugnatio fani antiquissimi,* et qui avait eu lieu avant l'époque de Strabon, n'empêchait pas que l'*Héræon* de Samos n'offrît encore, au temps de ce dernier écrivain, une richesse extraordinaire de peintures, distribuées dans l'édifice principal et dans plusieurs édicules particuliers. De cet exemple authentique, fourni par un monument du premier ordre, nous serions suffisamment autorisés à tirer la même induction pour d'autres édifices du même âge et de la même importance, au sujet desquels il nous manquerait un renseignement aussi positif.

Tel serait l'*Artémision* d'Éphèse, où nous savons qu'il exista des peintures, l'une desquelles, désignée par Pline sous le nom de *tabula,* avec la qualification *de très-ancienne peinture, in tabulâ, quæ Ephesi est, antiquissimæ picturæ*[2], doit avoir été

[1] Ciceron. *in Verr.* I, § 19; voy. plus haut, p. 57, 2).

[2] Plin. XXXV, 9, 35. Ce tableau était de Timarète, fille d'un autre Micon que le célèbre peintre athénien de ce nom. L'âge du père et de la fille est inconnu; voy. Sillig, *Catalog. vet. Artif.* p. 450, *v.* Timarete.

dans le même cas. J'en dis autant des *peintures* de Calliphon, de Samos, qui se trouvaient, au témoignage de Pausanias[1], dans cet *Artémision* d'Éphèse, et dont le sujet, emprunté de l'*Iliade*, sert, entre tant d'autres exemples semblables, à prouver que les *peintures de temples* n'avaient presque jamais pour objet, comme on l'a prétendu, le mythe de la divinité; attendu que, produites en raison d'un *vœu* ou de quelque circonstance particulière, elles n'étaient pour la plupart que des *meubles*, des *objets d'ornement sacré*, ἀναθήματα. C'est aussi ce qu'on doit penser des *trois célèbres tableaux* d'Euphranor, qui se voyaient à Éphèse, dans ce même temple, au témoignage de Pline[2], et dont les sujets, tels qu'ils sont indiqués par cet auteur, n'avaient non plus aucun rapport avec le mythe de Diane. Mais, d'ailleurs, nous savons, d'une manière positive, qu'il exista, dans l'*Artémision* d'Éphèse, un *édicule renfermant des peintures*[3]; et la collection de ces peintures, ainsi disposées dans un local particulier, οἴκημα, formait, au jugement des critiques les plus éclairés, une véritable *pinacotheca :* en sorte

[1] Pausan. v, 19, 1; cf. *ibid.* x, 25, 2. Le sujet de l'une de ces peintures était la *Bataille livrée par les Troyens aux vaisseaux des Grecs;* sur un autre de ces tableaux, les *Femmes grecques aidaient Patrocle à revêtir son armure.* Il n'y a rien là, comme on voit, qui ait le moindre rapport au mythe de la Diane d'Éphèse. M. Panofka a commis, à l'occasion de ces peintures de Calliphon, quelques inexactitudes qu'il n'est pas inutile de relever, *Res Samior.* p. 55. Il appelle cet artiste *Calyphon*, au lieu de Καλλιφῶν, et il le fait contemporain de Mandroclès, sans qu'il y ait aucun renseignement à cet égard. Enfin, il indique le sujet de la première de ces peintures, comme étant une *Bataille navale entre les Grecs et les Perses;* ce qui en ferait un événement de l'histoire contemporaine, au lieu d'un trait de l'histoire héroïque; or, c'est cette dernière hypothèse qui résulte certainement du titre de ce tableau, Ἔριν, tel qu'il est rapporté par Pausanias, tel qu'on peut se le représenter d'après une peinture d'un vase qui vient d'être trouvé à Ruvo; et c'est de cette manière que l'a entendu M. Sillig, *v.* Calliphon, p. 128. Voy. aussi, dans le *cabinet Pourtalès*, p. 107, ce qui est dit de cette peinture de Calliphon.

[2] Plin. xxxv, 11, 40.

[3] Pausan. x, 38, 3 : Ἐν δὲ Ἀρτέμιδος τῆς Ἐφεσίας πρὸς τὸ ΟΙΚΗΜΑ ἐρχομένῳ το ἔχον τὰς ΓΡΑΦΑΣ, κ. τ. λ.

que nous avons ici, dans l'*Artémision* d'Éphèse, monument du même ordre que l'*Héræon* de Samos, une preuve équivalente et un exemple contemporain de l'emploi des *tableaux* pour la décoration des édifices sacrés[1].

Nous possédons la même notion, relativement au fameux *Asclêpieion*, ou temple d'Esculape, de Côs. En effet, Strabon nous le décrit comme *rempli* de tableaux et d'autres *objets d'art consacrés*, ἀΝΑΘΗΜΑΤΩΝ μεστὸν ἱερόν[2]; et ces *tableaux* ne consistaient pas seulement en *tablettes votives* représentant des *guérisons* opérées par la salutaire influence du dieu[3], mais en *peintures historiques* de tout genre et du premier ordre par le talent des artistes, puisque Strabon cite entre autres le *portrait d'Antigone*, peint par Apelle, et la *Vénus Anadyomène*, chef-d'œuvre du même maître[4]; d'où il suit que c'était encore là une véritable *galerie de tableaux*, accrue de siècle en siècle, et placée, pour l'ornement du lieu sacré, dans un des grands sanctuaires de la religion hellénique. Remarquons enfin que, ni dans sa description de l'*Héræon* de Samos, ni dans celle de l'*Asclêpieion* de Côs, Strabon, qui semble se complaire à parler des *tableaux anciens et nouveaux* qui s'y trouvaient encore, ne dit absolument rien de *peintures sur mur* qu'il y aurait vues.

Nous ne savons de quel genre étaient les *peintures* qui décoraient, au témoignage de Lucien[5], le *portique de Sostratos*[6], à

[1] Boettiger, *Arch. d. Maler.*, p. 110-111.

[2] Strabon. XIV, 657.

[3] Liban. *Declamat.* XXXIX, *apud* Ansald. *de sacr. Tabul. pictar. Usu*, p. 160 : Τὸν Ἀσκλήπιον ὡς εὐεργέτην ΓΡΑΦΟΥΣΙ; voy. les témoignages à l'appui, qui seront cités dans un autre endroit de ces recherches.

[4] Strabon. XIV, 657 : Ἐν οἷς ἐστι καὶ ὁ Ἀπελλοῦ Ἀντίγονος· ἦν δὲ καὶ ἡ ἀναδυομένη Ἀφροδίτη.

[5] Lucian. *Amor.* § 11, T. V, 268, Bip.; voy. Boettiger, *Archäol. d. Maler.* p. 280.

[6] Ce portique portait le nom de l'architecte qui l'avait bâti, le même qui construisit à Cnide, sa patrie, ce *jardin suspendu*, *pensilis ambulatio*, vanté par Pline, XXXVI, 12, 18, et qui se signala en Égypte par plusieurs travaux célèbres, notamment par la construction du phare d'Alexandrie, Lucian. *Hipp.* § 2, t. VII, p. 295; et *de*

Cnide, non plus que d'autres peintures décrites ailleurs par le même auteur[1], en des termes trop vagues pour qu'on puisse inférer rien de certain d'un pareil témoignage ; sans compter que, dans l'ignorance où nous laisse cet auteur sur l'âge et le mérite des peintures dont il s'agit, ce serait peut-être trop hasarder que de les comprendre dans le nombre des *tableaux sur bois, de l'ancienne école*, πίνακες ἀρχαίων τεχνῶν, ainsi que l'a fait pourtant un habile critique de nos jours, M. Welcker[2]; mais tout porte à croire que cette conjecture du savant antiquaire, fondée sur la connaissance si profonde qu'il possède de l'art antique, est conforme à la vérité.

Il existait, dans un temple d'Apollon Pythien, à Pergame, une *peinture* représentant les *Grâces*, ouvrage de Pythagoras, de Samos, peintre et statuaire célèbre ; et à la manière dont Pausanias indique cette peinture[3], elle devait être dans la classe des ἀναθήματα. C'est ce qui est avéré pour les *tableaux* de l'école corinthienne, qui avaient été recueillis, après le désastre de cette ville, par Attale, roi de Pergame, et placés, suivant toute apparence, dans l'édifice appelé Ἀτάλου Θάλαμος[4], de manière à constituer à Pergame une riche *pinacothèque*. C'est ce qui est aussi bien évident pour plusieurs *tableaux* d'Apelle, placés dans des temples ou édifices publics de Pergame, de Smyrne et d'Éphèse[5], dont le sujet, d'accord

conscrib. Histor. § 62, t. IV, p. 217. Ces diverses notions serviront à compléter l'article de Sostratos dans le livre de M. Sillig.

[1] Lucian. *de Dom.* § 21, t. VIII, p. 108-113.

[2] Welcker, *Præfat. ad* Philostrat. Sen. *Imag.* p. LXIII - LXV.

[3] Pausan. IX, 35, 2 ; cf. Sillig. *v.* Pythagoras, p. 402.

[4] Pausan. VII, 16, 5 ; cf. *ibid.* IX, 35, 2.

[5] Le *tableau* placé dans le temple d'Éphèse était le célèbre portrait d'Alexandre *Kéraunophoros*, Plin. XXXV, 10, 36 ; cf. Plutarch. *in Alex.* § 4, et *alib.*; notion curieuse, d'où il résulte encore une nouvelle preuve que ces *tableaux*, placés dans les temples, n'avaient pas rapport au mythe de la divinité locale. Le *tableau* qui se voyait dans l'*Odéon* de Smyrne était une représentation de *Charis*, la *Grâce* person-

avec la connaissance certaine que nous avons du talent de cet artiste et de la nature de ses travaux, ne permet pas d'y voir autre chose en effet que des *tableaux consacrés*. Ce petit nombre de traits fournis par l'histoire de l'art, relativement à l'usage sacré qui se faisait des peintures dans les temples grecs de l'Asie Mineure, nous autorise à regarder comme étant aussi des *peintures sur bois*, celles dont il est question dans Hérodote, et qui se trouvaient à Phocée[1]. Cet historien rapporte que les Phocéens, obligés d'abandonner leur ville pour se soustraire à la domination des Perses, emportèrent avec eux, sur les vaisseaux où ils s'embarquèrent avec leurs femmes et leurs enfants, les *statues de leurs dieux*, et tout ce qui se trouvait dans leurs temples d'*objets sacrés*, autres que ceux *de bronze*, ou *de marbre*, ou *en peinture* : καὶ τὰ ἄλλα ἈΝΑΘΗΜΑΤΑ, χωρὶς ὅτι χαλκὸς ἢ λίθος ἢ ΓΡΑΦΗ ἦν. Observons d'abord que ce mot, ἀναθήματα, ici et ailleurs, ne peut s'entendre que d'*objets votifs*, de *choses consacrées*; en second lieu, que, dans la phrase d'Hérodote, ce mot s'applique à ce qui était *peinture*, aussi bien qu'à ce qui était *bronze* ou *marbre*; d'où il suit infailliblement

nifiée, Pausan. IX, 35, 2 : Χάριλος εἰκὼν, Ἀπελλοῦ γραφή; et c'est une de ces circonstances où le mot γραφή, employé par Pausanias pour désigner un ouvrage d'Apelle, signifie certainement une *peinture sur bois*. Quant au *tableau* qui se trouvait à Pergame, et dont nous ignorons le sujet, le seul auteur ancien qui en ait parlé, Solin, c. XXXVII, s'est exprimé à cet égard d'une manière qui pourrait faire croire que c'était une peinture sur mur, si l'on ne savait pas, d'autre part, avec toute certitude, qu'Apelle ne peignait que sur bois; voici ce passage de Solin, qui eût dû, en tout cas, être cité par le critique français : *Ut* ædem Apellis *manu insignem, nec arancæ intexerent, neque alites involarent*. Requeno a fait de cette anecdote l'usage le plus singulier, en appliquant ce que dit Solin, à tort ou à raison, d'une peau de basilic suspendue au-dessus du tableau d'Apelle, pour en écarter les oiseaux et les araignées, en l'appliquant, dis-je, au squelette d'Apelle lui-même, qui aurait été suspendu au plafond du temple, dans un réseau d'or : Quei cittadini (di Pergamo) avevano lo scheletro di quest' uomo celebre entro una rete d'oro dalla soffitta d'un tempio pendente. Voy. ses *Saggi sul Ristabilimento della Pittura*, etc., t. I, p. 98, a), livre rempli de semblables *spropositi*.

[1] Herodot. I, 164.

que ces *peintures* étaient dans le même cas que les autres objets de *bronze* ou de *marbre*, c'est-à-dire, que c'étaient des *objets mobiles*, conséquemment des *peintures sur bois*. Et l'on conçoit, en effet, qu'un peuple forcé de s'expatrier tout entier, et réduit à n'emporter, dans son exil, avec les *statues de ses dieux* domestiques, que les objets de son culte les plus précieux par la matière, et les plus faciles à enlever par leur poids et par leur volume, n'ait pu y comprendre des *peintures*, même *sur bois*, sans qu'il soit besoin de supposer, comme on l'a fait, que ces *peintures*, abandonnées par les Phocéens, fussent nécessairement *sur mur*. Ce peuple, laissant dans ses temples des *statues de bronze* ou *de marbre*, put bien y laisser aussi des *tableaux*, qui n'étaient certainement pour lui, ni plus précieux par l'art ou par la matière, ni plus intéressants par le culte ou par le sujet; et c'est ainsi qu'en avaient jugé deux habiles antiquaires allemands qui ont fourni ce trait à l'académicien français, feu M. H. Meyer, M. K. Ott. Müller, qui considèrent les *peintures* en question comme de véritables *tableaux*[1].

Aux deux extrémités de l'archipel asiatique occupé par les Hellènes, dans les îles de Rhodes et de Samothrace, ces deux siéges d'une antique civilisation orientale qui exerça tant d'influence sur la culture civile et religieuse des Grecs, il existait, dès une haute antiquité, deux de ces sanctuaires universellement révérés, où les tributs de la piété, accumulés durant une longue suite de siècles, formaient une immense collection de monuments de l'art. A Rhodes, comme à Samothrace, la peinture avait certainement contribué, pour une part considérable, à la décoration des édifices sacrés; car nous savons que, du temps d'Anacréon, vers le milieu du sixième

[1] H. Meyer's *Geschicht. d. bild. Künst.* I, 41; K. Ott. Müller, *Handbuch d. Archäolog.* § 99, p. 74; *Gemälde in Phokäa;* voy. aussi Heffter, *die Götterdienste auf Rhodus,* II, 40.

siècle avant notre ère, l'île de Rhodes possédait une école de peinture déjà renommée par la perfection de ses travaux [1]; et il est probable que les principaux ouvrages de cette école nationale avaient servi, d'âge en âge, à l'ornement du temple de Minerve, à Linde, le plus ancien et le plus célèbre des temples de Rhodes [2]. Cette présomption se change en certitude par la notion que nous devons à Plutarque de la *consécration* faite dans ce temple d'une partie des *tableaux* recueillis par Marcellus, à Syracuses [3]; et ce témoignage est confirmé par Strabon, en des termes qui s'appliquent à la généralité des temples de Rhodes, enrichis des offrandes de généraux romains et de rois amis de Rome [4]. Parmi ces temples, celui de Bacchus renfermait surtout une grande quantité de *tableaux suspendus sous les portiques extérieurs* de cet édifice. C'est, en effet, à cette place que les indique Lucien, qui parle de ces peintures comme témoin oculaire [5]; et c'est aussi de cette manière qu'un des plus savants antiquaires de notre siècle, M. Welcker [6], a entendu le passage de Lucien. Mais il y a

[1] Anacreont. *Carm.* XXVIII, 3. A la vérité, ce témoignage a été contesté par d'habiles critiques, tels que M. Boettiger, *Archäolog. d. Maler.*, 113; M. Boeckh, *Explicat. Pindar.* p. 172; add. Wolper. *Comment. de Anacreont.*, et Seebode's *Krit. Bibl.* 1827, n. 4, S. 464; et le poëme même où il se lit a été, sur ce fondement, retranché de l'œuvre d'Anacréon. Mais d'autres critiques ont appelé de ce jugement sévère; M. Heffter a montré, par quelques faits de l'histoire de l'art, que l'on s'était beaucoup trop hâté de refuser à Rhodes une école de peinture, dans le sixième siècle avant notre ère; voy. *die Götterdienste auf Rhodus*, II, 39-41; et les derniers éditeurs d'Anacréon, Mehlhorn, Anacreont. *Addend.* p. 248, et Moebius, *Prolegom. in* Anacreont. *Carm.* p. XVI, not. 27, ont admis comme authentique le poëme dont il s'agit. Je me range à l'avis de ces savants.

[2] Il est fait mention dans Hérodote, II, 182, de statues consacrées dans ce temple par le roi d'Égypte, Amasis; cf. Ælian. *H. A.* IX, 17. Sur les nombreux ἀναθήματα qui s'y trouvaient déposés, voy. Meursius, *Rhod.* I, 6, p. 17, sqq.

[3] Plutarch. *in Marcell.* § 30 : ἦν δὲ ἀνάθημα Μαρκέλλου,.... ΠΙΝΑΚΕΣ τῶν ἐκ Συρακουσῶν,.... περὶ Λίνδον, ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀθηνᾶς.

[4] Strabon. XIV, 652.

[5] Lucian. *in Amor.* § 8, t. V, 264, Bip.

[6] Welcker, *Præfat. in* Philostrat. Sen.

plus ; c'est qu'au nombre de ces *tableaux*, ornements du temple de Bacchus, figuraient deux des chefs-d'œuvre de Protogène, et conséquemment de la peinture grecque, son *Ialysus* et son *Satyre en repos*, ὁ Σάτυρος παρεστὼς στύλῳ ; et cette notion précieuse, que nous devons encore à Strabon, et qui emprunte tant d'autorité au caractère de cet écrivain, qui avait été à Rhodes, et qui parlait ici de ce qu'il avait vu de ses propres yeux, est exprimée en des termes qui ne laissent aucun doute sur la nature de cette *peinture*, laquelle était bien certainement *sur bois*, et faisait partie des *peintures* récemment *consacrées* : Νεωστὶ ἀνακειμένου τοῦ πίνακος [1].

Nous devons nous former la même idée du fameux temple des Cabires, dans l'île de Samothrace. Effectivement, nous savons, par le témoignage de Plutarque, que les *tableaux* de Syracuses, qui n'avaient pas été réservés à l'ornement public de Rome, ou envoyés à Rhodes, furent *consacrés* dans ce temple des Cabires [2], où il se trouvait, de toute antiquité, des *tableaux*, offerts par la piété, et provenant de personnes initiées aux mystères ou sauvées du naufrage par la bienfaisante intervention des dieux de Samothrace. On connaît, à ce sujet, le mot attribué au cynique Diogène ou à l'athée Diagoras, tel qu'il est rapporté par plusieurs auteurs [3], notamment par Cicéron [4], et

Imag. p. LXIII : Templum, cujus in porticibus suspensæ erant tabulæ, ut Rhodi in porticibus templi Bacchici.

[1] Strabon. XIV, 652 (2, § 5, t. V, p. 595, Tzschukk.). C'est aussi d'une décoration de *tableaux peints sur bois, et suspendus sous les portiques du temple*, que M. Heffter a entendu les témoignages classiques qui ont rapport à cet édifice, et qu'il a soigneusement recueillis ; voy. *die Götterdienste auf Rhodus*, III, 34.

[2] Plutarch. *in Camill.* § 30 : ἦν δὲ ἀνάθημα Μαρκέλλου,..... ΠΙΝΑΚΕΣ τῶν ἐκ Συρακουσῶν, ἐν τε Σαμοθράκῃ, παρὰ τοῖς Θεοῖς, οὓς ΚΑΒΕΙΡΟΥΣ ὠνόμαζον.

[3] Diog. Laert. VI, 59 ; vid. Menag. *ad h. l.* ; cf. Suid. *v.* Σαμοθράκη, *v.* Ζηρίνθια, et *v.* ἀλλ' εἴ τις ; Schol. Aristophan. *in Pac.* v. 276, *cum* Beck. *Comment.* t. VI, p. 410-411.

[4] Ciceron. *de Natur. Deor.* III, 37 : At Diagoras, cùm Samothraciam venisset,...

qui ne permet pas de douter que ces nombreux tableaux ne fussent des *peintures sur bois*, disposées de manière à servir à la décoration du lieu sacré.

Nous connaissons trop imparfaitement l'histoire de l'art, chez les peuples de la Grande-Grèce et de la Sicile, pour suivre, sur cet autre point du domaine de la civilisation hellénique, les applications du même genre qui purent y être faites de la peinture historique et sacrée. Cependant, on peut tirer une notion semblable à toutes celles qui précèdent du petit nombre de traits qui nous sont parvenus de cette histoire. La peinture du *Héros de Téméśa*, citée par Pausanias, comme une *copie d'une plus ancienne peinture* [1], γραφῆς μίμημα ἀρχαίας, prouve qu'il existait, dès une haute antiquité, même dans les villes les moins importantes de la Grande-Grèce, telles que Téméśa, de ces *tableaux* placés dans les temples, représentant des sujets religieux ou mythologiques, ou même, comme dans ce cas-ci, des faits de l'histoire nationale. C'est aussi ce que l'on peut conclure, par rapport au temple de Junon Lacinia, du trait si connu de l'*Hélène* de Zeuxis, *tableau peint* aux frais des Agrigentins, pour être *dédié* dans ce temple de Crotone [2], le plus célèbre et le plus magnifique sanctuaire de toute la Grande-Grèce [3]. C'est enfin ce qui résulte positive-

atque ei quidam amicus, tu, qui Deos putas humana negligere, nonne animadvertis ex TOT TABELLIS PICTIS, quàm multi votis vim tempestatis effugerint, in portumque salvi pervenerint? Ita sit, inquit : illi enim nusquàm PICTI sunt, qui naufragia fecerunt, in marique perierunt. Cf. *ad h. l.* Creuzer. p. 682.

[1] Pausan. VI, 6, 4 ; voy. ce qui a été dit de cette peinture dans mes *Monuments inédits*, p. 222, et *Additions*, p. 424.

[2] Plin. XXXV, 9, 36 : Acragantinis facturus TABULAM, quam in templo Junonis Laciniæ publicè DICARENT ; cf. Ciceron. *de Invent.* II, 1.

[3] La même notion résulte du trait si célèbre que rapporte Aristote, *de Mirabil.* c. XCIX, p. 200, ed. Beckmann, de l'exposition faite dans ce temple, par le sybarite Alcisthène, d'un *péplus*, orné de *figures brodées*, parmi lesquelles se distinguaient des *dieux* et des *déesses*, des *habitants de Suse*

ment du trait que j'ai déjà cité, d'après une inscription de Rhégium [1], d'une collection de *dix-neuf tableaux*, léguée par un citoyen *pour être consacrée dans le temple d'Apollon*, la principale divinité de Rhégium : car un legs de cette importance implique à lui seul tout un ordre de faits, comme il constitue toute une galerie de *tableaux*, une *pinacothèque* tout entière. Nous savons, du reste, que la peinture avait été cultivée de bonne heure à Rhégium, puisqu'un peintre de cette ville, dont Épicharme et Simonide avaient parlé avec éloge, Sillax, de Rhégium, fut chargé de peindre un portique public de la ville de Phlionte, dans le Péloponnèse [2].

Quant à ce qui concerne le reste de la Grande-Grèce, nous avons déjà acquis la certitude que les peintures recueillies à la prise de Tarente par Fabius, ces peintures, détachées des murailles des temples par la main des soldats, et entassées d'abord, comme une proie réservée aux vainqueurs, puis rendues aux Tarentins, comme autant de témoins de la colère des Dieux [3], étaient des *peintures sur bois ;* car c'est ce qui résulte indubitablement des circonstances mêmes de ce fait historique. Et dans la Sicile, où se succédèrent tant d'événements semblables ; où nous ne connaissons l'histoire de l'art que par le récit de ses nombreux désastres, c'est encore la même notion qui ressort pour nous de toutes les pages de cette histoire [4].

et des *Perses,* tous avec leur costume propre et leurs attributs particuliers. Le même trait avait été consigné dans un ouvrage de Polémon, Athen. XII, 541, A, c. LVIII ; cf. Schweigh. t. XI, p. 476-77 ; et cet emploi de *tapisseries brodées* concourt avec celui des *tableaux consacrés* dans le temple de Junon, pour prouver l'usage qui se faisait de la peinture, chez les Crotoniates, à cette époque.

[1] Morisan. *Marmor. Regin.* VI, 266 : TABULAS PICTAS XVIIII ; voy. mes *Observations,* p. 24, not. 2.

[2] Polemon *apud* Athen. V, p. 210, B, c. XLV, p. 309, Schweigh.

[3] Plutarch. *in Fab. Maxim.* § 22, t. I, p. 722, Reisk. ; voy. plus haut, p. 50.

[4] Il y a quelques bonnes observations sur l'état des arts, et particulièrement de la peinture, chez les Grecs de la Sicile et de

Ainsi, quand les Carthaginois, en l'an 406 avant notre ère, se rendirent maîtres d'Agrigente, ils y trouvèrent *une grande quantité de peintures, d'un travail excellent,* γραφὰς παμπληθεῖς κυρέθησαν εἰς ἄκρον ἐκπεπονημέναι [1]; et ces *peintures* étaient certainement des *tableaux,* puisque le vainqueur, en les envoyant à Carthage, les destinait à l'ornement de sa patrie. Nous avons déjà vu que telle avait été aussi la destination des nombreux *tableaux* tombés entre les mains de Marcellus, à la prise de Syracuses [2]. Nous savons enfin, par le témoignage si grave et si formel de Cicéron, que, dans cette même ville de Syracuses, appauvrie, mais non entièrement dépouillée par Marcellus, le *temple de Minerve* renfermait une suite de *tableaux, de style historique,* ainsi qu'une collection de *portraits* de *personnages historiques;* lesquels tableaux y étaient employés *de manière à en recouvrir les murailles* [3] : en sorte que c'est toujours le même fait qui se révèle dans toutes les circonstances de l'histoire de l'art, sur tous les points de son domaine, sans qu'il s'y mêle jamais un seul indice qui vienne à l'appui d'une présomption contraire. Et l'on conviendra sans doute que ce silence n'est pas moins significatif que cet accord de tous les faits est imposant et péremptoire.

la Grande-Grèce, dans l'opuscule de Bianconi, *Parere intorno a una medaglia di Siracusa,* Bologna, 1763; ce qui ne m'empêche pas de dire, comme je l'avais déjà fait remarquer dans ma *Lettre à M. le duc de Luynes,* p. 23, note, que ce petit écrit, rempli de divagations oiseuses, manque d'ordre, de méthode et de critique.

[1] Diodor. Sic. XIII, 90 : Τὰ μὲν οὖν πολυτελέστατα τῶν ἔργων ἀπέστειλεν εἰς Καρχηδόνα,..... τὴν δ'ἄλλην ὠφέλειαν ἐλαφυροπώλησε.

[2] Plutarch. *in Marcell.* § 30.

[3] Ciceron. *in Verr.* IV, 55 : His autem TABULIS interiores templi PARIETES VESTIEBANTUR. La valeur de ce témoignage est telle, qu'elle ne souffre pas la moindre contradiction; et ce n'est pas seulement M. Boettiger qui a pu voir, dans un pareil fait, une preuve décisive de l'emploi de la *peinture sur bois*, pour orner l'intérieur des temples, *Archäol. d. Maler.* p. 282; c'est M. Quatremère de Quincy qui a vu, dans un temple ainsi décoré, une véritable *galerie de ta-*

Si de la Grèce asiatique, où la peinture, comme les autres arts, paraît avoir fleuri de meilleure heure, et laissé plus de monuments dans les temples, nous passons dans la Grèce même, nous y retrouverons des peintures, toujours placées de la même manière, conséquemment aussi, des *peintures sur bois*. Tel était indubitablement le *tableau* qui fut *consacré* par les Corinthiens dans leur célèbre *temple de Vénus*, en accomplissement d'un *vœu* fait à l'époque de l'invasion des Perses, *tableau* où chacune des Hiérodules qui avaient pris part à ce vœu national était représentée, et où se lisait une inscription en vers composée par Simonide[1]. Ce trait est rapporté par Athénée, à ce qu'il paraît, d'après Théopompe ou Timée; et les expressions dont il se sert : Ἀναθέντων τῶν Κορινθίων ΠΙΝΑΚΑ τῇ Θεῷ,... καὶ τὰς ἑταίρας ἰδίᾳ γραψάντων τὰς τότε ποιησαμένας τὴν ἱκετείαν, ne permettent en aucune façon de douter que ce ne fût une *peinture sur bois;* comme c'était le cas de la totalité des *tableaux* de l'école corinthienne, emportés du sac de Corinthe par Mummius. Tels étaient aussi les *tableaux* de deux anciens maîtres de cette école de Corinthe, Kléanthès et Arégon, qui se voyaient encore, au temps de Strabon, dans un temple antique de *Diane Alpheionia*, en Élide[2]. La manière dont Strabon parle de ces peintures pourrait faire croire qu'elles y étaient exécutées *sur le mur;* voici ses propres expressions : Ἐν δὲ τῷ τῆς Ἀλφειονίας ἱερῷ ΓΡΑΦΑΙ Κλεάνθους τε καὶ Ἀρήγονλος, ἀνδρῶν Κορινθίων, τοῦ μὲν Τροίας ἅλωσις[3], καὶ Ἀθηνᾶς γοναί, τοῦ δ' Ἀρλεμις ἀναφερομένη ἐπὶ γρυπός· σφόδλα εὐδοκίμοι.

bleaux; voy. ses *Dissertat. sur différents sujets d'antiquité*, p. 311 : et qui pourrait n'être pas de l'avis de ces illustres antiquaires ?

[1] Athen. XIII, p. 573, C, t. V, p. 71, Schw.

[2] Strabon. VIII, 343. J'ai lu εὐδοκίμοι, au lieu de εὐδοκίμου, que portent les textes imprimés, et mis un point après γρυπός.

[3] J'avais omis cette peinture dans l'énumération des monuments de l'art antique qui avaient rapport à la *Prise de Troie;* voy. mes *Monuments inédits*, Odysséide, p. 295; et je répare ici cette omission.

C'est en effet de cette manière que l'antiquaire Grund a entendu ce passage de Strabon, en supposant de plus que les peintures en question étaient à l'encaustique[1]; et peut-être serait-il permis de s'étonner que l'académicien français n'ait pas connu un fait qui semblait si favorable à son système, s'il n'était évident, pour quiconque est versé dans l'histoire de l'art des anciens, que ce savant abordait la question qu'il entreprenait de traiter, avec bien peu de connaissances acquises dans ce genre d'études. Quoi qu'il en soit à cet égard, l'induction qu'on pourrait se croire autorisé à tirer des paroles de Strabon, celle-là même que ce texte a déjà suggérée à Grund, se trouverait détruite par un autre témoignage, qui avait échappé à l'attention de l'antiquaire allemand, et que nous devons à Athénée. Cet écrivain rapporte, sur la foi de Démétrius de Scepsis, qu'il existait, dans le temple de *Diane Alpheiôsa*, en Pisatide, une *peinture consacrée*, ΓΡΑΦῊΝ ᾿ΑΝΑΚΕΙΜΈΝΗΝ, ouvrage de Kléanthès, de Corinthe[2]; or, ces expressions de *peinture consacrée*[3] ne peuvent absolument s'entendre que d'un de ces *tableaux votifs, placés* dans les temples : d'où il suit irrésistiblement que ces *peintures* de Kléanthès et d'Arégon, deux des plus anciens maîtres de l'école de Corinthe,

[1] Grund, *Malerei der Griechen*, t. I, p. 300.

[2] Athen. VIII, p. 346, B, t. III, p. 275, Schw. : Οἶδα δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ Πισάτιδι ΓΡΑΦῊΝ ᾿ΑΝΑΚΕΙΜΈΝΗΝ ἐν τῷ τῆς Αλφειώσας (᾿Αλφειονίας?) ᾿Αρτέμιδος ἱερῷ· (Κλεάνθους δ' ἐστὶ τοῦ Κορινθίου·) ἐν ᾗ Ποσειδῶν πεποίηται θύννον τῷ Διὶ προσφέρων ὠδίνοντι. Ce trait se rapporte évidemment à la *naissance de Minerve*, ᾿Αθηνᾶς γοναί, sujet de la peinture de Kléanthès ; d'où l'on voit combien les deux témoignages s'accordent sur tous les points ; et d'où il résulte, aussi bien que du sujet de l'autre peinture, qui était la *Prise de Troie*, une nouvelle preuve que ces peintures de temples n'avaient le plus souvent aucun rapport avec le mythe de la divinité locale.

[3] C'est de la même expression que se sert un romancier grec, pour désigner les morceaux de peinture votive placés dans le temple d'Astarté, à Sidon, Achill. Tat. I, I : Καὶ περισκοπῶν τὰ ᾿ΑΝΑΘΉΜΑΤΑ, ὁρῶ ΓΡΑΦῊΝ ᾿ΑΝΑΚΕΙΜΈΝΗΝ, κ. τ. λ

placées dans ce temple de Diane, en Élide, étaient aussi des *peintures sur bois.*

C'est encore à Strabon que nous devons la connaissance d'un fait du même genre, et d'une bien plus haute importance pour l'histoire de l'art; fait resté pourtant inconnu à l'académicien français, qui devait s'être rendu si familier l'ouvrage de Strabon, à défaut de cette histoire. Il s'agit du temple de *Jupiter Sauveur,* au Pirée, qui renfermait, dans ses petits portiques, toute une collection de superbes *tableaux,* ouvrages des plus célèbres artistes, sans doute de l'école attique [1]. Le témoignage de l'écrivain est tellement formel sur tous ces points, qu'il ne saurait être considéré trop attentivement; en voici le texte: Τοῦ δὲ ἱεροῦ τὰ μὲν σοΐδια ἔχει ΠΙΝΑΚΑΣ θαυμασοὺς, ἔργα τῶν ἐπιφανῶν τεχνιῶν. Par le mot σοΐδια, Strabon entend sans doute les portiques situés aux façades antérieure et postérieure du temple, lesquels avaient moins de développement en longueur, mais plus de profondeur que les portiques des faces latérales; à moins qu'il n'ait voulu parler des galeries intérieures de la *cella* [2], qui pouvaient s'appeler des *petits portiques,* par comparaison avec les portiques du péristyle extérieur. L'exemple d'autres temples grecs, où les *tableaux,* employés à l'extérieur, étaient de même placés au *pronaos* ou à l'*opisthodome* [3], serait propre à justifier la première interprétation du mot σοΐδια. Mais quelle que soit l'idée que l'on se

[1] Strabon. IX, 396. Je remarque que Meursius, qui, dans son *Piræus,* c. VII, a rassemblé, avec le soin qu'on lui connaît, les témoignages classiques concernant ce temple de *Jupiter Sauveur,* a précisément oublié celui-ci de Strabon, bien qu'il cite le passage du géographe sur la décadence du Pirée, réduit, de son temps, à un petit nombre d'habitations au voisinage des ports et de ce même temple de Jupiter.

[2] C'est de cette manière que l'a entendu feu M. Carelli, qui s'est trompé, du reste, en prenant le temple dont il s'agit ici pour celui de *Jupiter Sauveur,* à Athènes; voyez sa *Dissertaz. isagog. intorno all' orig. dell. sacr. Architett.,* p. 89-90.

[3] Je citerai le temple de Minerve Area, à Platées, dont le *pronaos* renfermait des

forme à cet égard, ce qui est constant, c'est qu'en désignant ces *tableaux* par le mot πίνακες, Strabon ne laisse aucun lieu de douter que ce ne fussent des *peintures sur bois;* et la circonstance même de cette collection de *tableaux*, établie au sein d'un des principaux sanctuaires de l'Attique, d'un temple révéré à l'égal de celui de Minerve Poliade [1], devient un élément d'autant plus précieux de la question qui nous occupe, qu'il est fourni par l'école attique, et qu'il se trouve d'accord avec tous les faits du même genre que nous a offerts l'histoire de l'art, pour les écoles asiatiques, comme pour celles de Corinthe et de Sicyone, de la Grande-Grèce et de la Sicile.

Mais il y avait encore ici une remarque importante à faire pour un critique qui se serait proposé de rechercher avec soin, et de contrôler scrupuleusement les divers éléments de la question. Pausanias nous a laissé la description du temple de *Jupiter Sauveur,* au Pirée, tel qu'il se trouvait de son temps; mais alors, il ne restait plus, dans cet édifice, *en fait de peintures,* que les *portraits de Léosthène* et *de ses enfants,* ouvrage d'Arcésilas [2]. Il suit de là que les autres *tableaux* en avaient été enlevés, dans l'intervalle de près de deux siècles qui sépara le voyage de Strabon de celui de Pausanias ; et l'on conçoit qu'en effet une réunion aussi considérable d'*excellents tableaux* n'ait pu échapper à la rapacité de tant de Verrès qui se succédèrent durant cet intervalle. Ce qui résulte encore de ce texte de Pausa-

peintures ; celui de Messène, où des peintures, dont il sera parlé plus bas, étaient placées dans l'*opisthodome ;* et celui de Delphes, qui offrait, dans le *pronaos,* le même genre de décoration : il va en être question tout à l'heure.

[1] Lycurg. *contr. Leocrat.* t. IV, p. 148, Reisk. : Οὔτε τὴν Ἀκρόπολιν, καὶ τὸ ἱερὸν τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος, καὶ τῆς Ἀθηνᾶς τῆς Σωτείρας, κ. τ. λ. Il se pourrait, cependant, qu'il fût ici question du temple de Jupiter Σωτήρ ou Ἐλευθέριος, situé dans le Céramique, Harpocrat. et Hesych. *v.* Ἐλευθέριος Ζεύς; cf. Vales. *ad* Harpocrat. p. 57; Meurs. *Cecrop.* c. XXVII.

[2] Pausan. I, 1, 3 : Ἐνταῦθα.... τοῦτον τὸν Λεωσθένην καὶ τοὺς παῖδας ΕΓΡΑΨΕΝ Ἀρκεσίλαος.

nias comparé avec celui de Strabon, c'est que les *portraits de Léosthène* et *de ses enfants,* désignés, dans l'un, comme une œuvre du peintre Arcésilas, se trouvent compris, dans l'autre, sous la dénomination de πίνακες ; et il n'est pas douteux que ces *portraits* ne fussent *peints sur bois :* car il était dans la nature même de ces sortes de peintures, d'être exécutées *sur le chevalet ;* et cela était aussi dans leur condition d'*objets votifs,* d'*images consacrées.* C'est donc ici un des cas où le mot γραφαί, employé en toute occasion par Pausanias, s'applique à des *peintures* que Strabon avait qualifiées πίνακες, et qui devaient être indubitablement des *peintures sur bois.* C'est un exemple qui prouve, entre tant d'autres semblables, qui ont été déjà produits, ou qui le seront encore, combien la critique avait mal rempli sa tâche, en négligeant de rapprocher les uns des autres des témoignages qui, réunis et confrontés, pouvaient répandre tant de jour sur la discussion actuelle.

Voici encore un exemple qui permettra d'apprécier tout ce qui manquait, sous ce rapport, au travail du savant académicien, et qui montrera de combien de ressources il s'est privé, en ne se donnant pas la peine de rechercher plus d'un témoignage qui pouvaient lui servir, à la fois, comme éléments nouveaux de la question, et comme moyens plus ou moins propres à la résoudre.

Parmi les temples de la Grèce qui eussent dû, à raison de leur importance et de leur célébrité, être décorés de peintures, si ce genre de décoration fût entré, comme on l'a supposé, dans les conditions essentielles du culte et dans les habitudes générales de l'art, on devrait voir cité au premier rang le *temple d'Apollon,* à Delphes. Effectivement, il paraîtrait que le *pronaos* de ce temple renfermait, au temps d'Euripide, des *peintures,* dont cet écrivain fait une description poé-

tique, qu'il met dans la bouche du chœur de sa tragédie d'*Ion*[1]. A la vérité, d'habiles critiques, y compris M. Boeckh, qui s'est occupé, en dernier lieu, de ce texte important pour en fixer la leçon[2], se sont partagés sur la question de savoir si les *images peintes* qu'Euripide avait en vue étaient exécutées *sur bois* ou *sur toile;* en d'autres termes, si c'étaient des *tableaux* ou des *tapisseries*[3]. Les plus doctes interprètes d'Euripide, tels que Musgrave et Markland, s'étaient prononcés pour la première opinion, que M. Boeckh paraissait d'abord approuver, d'après la manière dont il la rapportait; que, plus tard, il semblait disposé à abandonner pour la seconde, qui est celle de M. Boettiger[4]; et il est clair qu'en tout cas, on ne saurait admettre d'autre alternative que celle qui est proposée en ces termes par l'illustre critique : *Sive eas in* TABULA *descriptas, sive aulæis intextas putes ;* alternative qui, dans la pensée de tous ces savants, comme dans la sienne, exclut positivement l'idée de *peintures sur mur*. Mais un renseignement qui n'a été employé par aucun de ces critiques, et qui était pourtant bien propre à trancher la question qu'ils ont laissée indécise, c'est que le *temple d'Apollon,* à Delphes, *renferma des peintures,* ouvrage d'Aristoclidès : le fait est attesté par Pline[5], sans que cet auteur nous apprenne lui-même, et sans que nous sachions par d'autres écrivains quelle était la nature de ces peintures, qu'il

[1] Euripid. *Ion.* v. 189-215, ed. Matthiæ.

[2] Boeckh, *Græc. Trag. Princ.* p. 80, sqq.

[3] Nous verrons bientôt qu'il exista, dans le *trésor* de ce temple, beaucoup de ces *tapisseries* précieuses, d'étoffes asiatiques, Euripid. *Ion.* 1141, sqq., une desquelles portant une inscription grecque, avec le nom de son auteur, qui était un artiste de Salamine en Chypre, est citée par Athénée, II, c. 30, p. 48, C, p. 184, Schw. Voy. sur cet artiste en tapisseries, dont le nom ne devait pas être omis dans le catalogue de M. Sillig, l'article de feu M. Voelkel, dans son *Archäol. Nachlass,* p. 118-20.

[4] Boettiger, *les Furies*, p. 11, 16), trad. franç. C'était aussi l'avis de M. Hirt; voy. sa dissertation *über den Tempel der Diana zu Ephesus,* p. 47.

[5] Plin. XXXV, 11, 40 : Aristoclides, qui pinxit ædem Apollinis Delphis.

n'aurait tenu qu'au savant académicien de croire exécutées sur le mur, d'après la manière dont Pline s'exprime à cet égard. Mais, tout en lui signalant ce témoignage si favorable en apparence à son opinion, et qu'il a pourtant négligé, je n'hésite pas à m'en servir à l'appui de la mienne, et je vois dans les peintures d'Aristoclidès, celles qui sont décrites par Euripide, et qui étaient placées dans le *pronaos ;* car ces deux notions s'accordent très-bien l'une avec l'autre. Maintenant, si l'on observe que, dans la description que Pausanias nous a donnée du temple d'Apollon, à Delphes, description si exacte, si détaillée, qui comprend, outre la notice des sculptures des frontons et celle des boucliers d'or attachés à la frise [1], tant d'autres indications relatives au *pronaos* en particulier, notamment, celle des sentences morales émanées des sept anciens Sages de la Grèce, lesquelles se voyaient écrites sur le mur, dans ce même *pronaos* [2] : Ἐν δὲ τῷ προνάῳ τῷ ἐν Δελφοῖς γεγραμμένα ἐστὶν ὠφελήματα ἀνθρώποις ἐς βίον ; il n'est fait aucune mention de *peintures* placées dans cette partie de l'édifice ni ailleurs, on sera convaincu que ces peintures qui, à une autre époque, avaient décoré le temple de Delphes [3], et qui n'auraient pu échapper à l'attention de Pausanias, s'il les y eût trouvées en place, devaient en avoir été enlevées, dans le cours des nombreuses déprédations dont ce temple célèbre

[1] Pausan. x, 19, 3.

[2] Idem, x, 24, 1.

[3] Je reconnais le *temple de Delphes* sur un bas-relief Albani publié par Zoëga, *Bassiril.* t. II, tav. XCIX, p. 239-44, et dont il existe, à la villa Albani même et ailleurs, plusieurs répétitions antiques, la plupart d'un très-beau travail archaïque, d'imitation. Le *temple*, dans sa partie supérieure, y est représenté avec des détails si précis, que cette représentation devient un élément précieux de restauration architectonique. S'il m'est permis d'exprimer ici une conjecture, je présume que ces peintures d'Aristoclidès appartenaient à l'école corinthienne, puisque l'architecte du temple, Spintharos, était lui-même Corinthien, Pausan. x, 5, 5 ; et cette conjecture s'accorde avec tout ce que nous savons des travaux de cette école, qui étaient généralement *sur bois*.

avait eu à souffrir : d'où il suit encore qu'elles avaient été *sur bois*. Mais il y a plus ; et c'est ici qu'il m'est permis d'exprimer tout mon étonnement sur la manière superficielle dont la question a été traitée par le savant académicien. Devait-on ignorer qu'il exista, dans ce temple de Delphes, toute une *galerie de tableaux*, et qu'elle y était placée dans un *édicule particulier*, dans un *trésor*, proprement dit, où se trouvaient plusieurs autres objets d'art, tels que des statues, d'un mérite excellent? Or, cette notion précieuse, c'est encore à Athénée que nous la devons, ou plutôt, c'est à Polémon, dont Athénée n'a fait que transcrire le texte[1] : Ἐν Δελφοῖς, φησὶν, ἐν τῷ ΠΙΝΑΚΩΝ ΘΗΣΑΥΡΩι. Et, à l'appui de ce témoignage, nous possédons encore celui d'Euripide, concernant divers *trésors* de Delphes, remplis, entre autres objets d'art, de *tapisseries précieuses*[2] : en sorte que rien ne nous manque pour voir ici, dans ce fameux temple de Delphes, une *collection de tableaux*, disposée comme l'étaient celles de l'*Héræon* de Samos et de l'*Artémision* d'Éphèse, une véritable *pinacothèque*, placée dans un *édicule* ou *trésor*; et nous acquérons ainsi, par l'exemple du plus illustre temple de la Grèce, la preuve la plus péremptoire de cet emploi de *peintures sur bois*, comme éléments de la décoration des édifices sacrés.

[1] Polemon *apud* Athen. XIII, 84, p. 606, B, t. V, p. 194, Schw. Voy. sur l'ouvrage de Polémon, d'où était tirée cette citation, Athen. XI, p. 479, E.

[2] Euripid. *Ion*. v. 1141 : Λαβὼν δ' ὑφάσμαθ' ἱερὰ ΘΗΣΑΥΡΩΝ πάρα. Nous savons d'ailleurs, par des témoignages positifs, que la plupart des peuples grecs avaient érigé à Delphes de ces *trésors* ou *édicules*, propres à renfermer toute sorte d'objets d'art et de culte, Pausan. VI, 19, 1 : ἐν Δελφοῖς Ἑλλήνων τινὲς ἐποιήσαντο τῷ Ἀπόλλωνι ΘΗΣΑΥΡΟΥΣ. Hérodote cite le *trésor des Clazoméniens*, I, 51 ; *celui des Siphniens*, III, 57 ; et *celui des Corinthiens*, IV, 162. Nous connaissons, par Xénophon, le *trésor des Athéniens*, *Anabas*. V, 3, 6 : Ξενοφῶν ΑΝΑΘΗΜΑ ἀναλίθησιν εἰς τὸν ἐν Δελφοῖς τῶν Ἀθηναίων ΘΗΣΑΥΡΟΝ ; et par Pausanias, X, II, *ceux des Sicyoniens, des Thébains, des Cnidiens, des Syracusains* et *des Potidéates*. Voy. sur ces *trésors* ou *petites chapelles* du temple de Delphes, la note de Casaubon *sur* Athénée, XIII, p. 606, B, et celle de Valckenaer, *sur* Hérodote, IV, 162.

Je ne saurais mieux couronner cette suite d'exemples de temples, décorés, soit au dedans, soit au dehors, de *peintures consacrées*, lesquelles, en cette qualité, ne pouvaient être que *sur bois*, qu'en produisant un témoignage qui s'applique à cet usage même, dans sa généralité. Je veux parler du celèbre *tableau de Cébès, le Thébain,* ΚΕΒΗΤΟΣ ΘΗΒΑΙΟΥ ΠΙΝΑΞ, qui consistait, comme personne ne l'ignore, en une suite de *peintures* d'un ordre allégorique. Il ne s'agit pas ici de discuter, ni si ces peintures étaient réelles, ni si l'opuscule qui en contient l'explication est authentique; ces questions, qui ont pu être débattues entre les critiques[1], sont étrangères au sujet de nos recherches. Il nous suffit de savoir que cet opuscule, quel qu'en soit le véritable auteur, est antique, et que, dans toute hypothèse, feintes ou réelles, les *peintures* décrites dans le traité qui porta dans l'antiquité le nom de Cébès étaient de celles qui *s'exécutaient sur une table de bois*, πίναξ, et qui *se dédiaient dans un temple*, ἀναθήμαΐα; car ces circonstances, propres à accréditer la fiction aussi bien qu'à constater la vérité, sont des faits empruntés à l'usage général, à la notoriété publique, conséquemment, en dehors du domaine du doute et de la controverse. Or, que lisons-nous dans le début de ce petit traité philosophique? le voici : « Notre promenade nous avait conduits *dans le temple* « *de Saturne :* ἐν τῷ τοῦ Κρόνου ἱερῷ, où nous considérions avec « intérêt un grand nombre d'*objets consacrés* qui le décorent : « ἐν ᾧ πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα ἈΝΑΘΉΜΑΤΑ ἐθεωροῦμεν; mais ce « qui attira surtout notre attention, c'est un TABLEAU, qui s'y « trouvait *enchassé dans la façade même du temple*, tableau offrant « des sujets d'un genre neuf et particulier, dont nous ne « pouvions nous expliquer ni le sens, ni le motif : ἈΝΕΚΕΙΤΟ

[1] Voy. à ce sujet un savant *Mémoire* de M. Garnier, dans le *Recueil* de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XLVIII, p. 455-483.

« δὲ καὶ ΠΙΝΑΞ τις ΕΜΠΡΟΣΘΕ ΤΟΥ ΝΕΩ, ἐν ᾧ ἦν γεγραμμένη « τις ξένη, καὶ μύθους ἔχουσα ἰδίους, οὓς οὐκ ἠδυνάμεθα συμβαλεῖν « τίνες καὶ ποῖ ἦσαν. » Assurément, rien n'est plus clair et plus formel que ce témoignage; rien ne saurait être plus authentique et plus certain que l'usage antique auquel il se rapporte. Il s'agit ici d'une suite de *sujets peints sur une table de bois*, laquelle se trouvait *enchassée* ou *appliquée sur le mur*, à la façade extérieure d'un temple. De pareils détails ne peuvent être controuvés, les peintures mêmes qu'ils concernent fussent-elles imaginaires. On n'invente pas de pareilles circonstances, quand on veut faire passer une fiction pour une vérité; à plus forte raison, quand on se borne à décrire une réalité. D'ailleurs, ces détails et ces circonstances sont conformes à tout ce que nous connaissons déjà de cet usage de l'antiquité grecque de décorer les temples, sous le pronaos ou sous l'opisthodome, de *peintures sur bois qui se plaçaient sur la muraille;* en sorte que nous devons regarder le *tableau de Cébès*, contenant une suite de peintures allégoriques[1], et consacré dans un temple, comme la confirmation généralisée de tous les faits particuliers qui ont été produits jusqu'ici.

§ II.

Des Peintures historiques qui faisaient partie adhérente de la décoration des temples, des portiques et d'autres édifices publics.

Maintenant qu'il est avéré, par des témoignages authentiques et par des faits irrécusables, qu'il y eut, dans les temples

[1] Au sujet de ces *peintures allégoriques*, dont l'exécution dut constituer toute une branche de l'art, dès une assez haute époque de l'antiquité, il suffira de rappeler ce passage d'une harangue de Démosthène, *contr. Aristogit.* p. 786, ed. Reisk. : Μεθ' ὧν δ' οἱ ΖΩΓΡΑΦΟΙ τοὺς ἀσεβεῖς ἐν Ἅιδου γράφουσι, μετὰ τούτων, μετ' Ἀρᾶς, καὶ Βλασφημίας, καὶ Φθόνου, καὶ Στάσεως, καὶ Νείκους, περιέρχεται.

de la Grèce, des *tableaux peints sur bois*, consacrés, à des titres divers, disposés le plus souvent dans des édicules, de manière à former ce que l'on appelait, chez les Grecs, des *pinacothèques*[1], et employés, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, en guise d'*ornements*, il nous importe d'être fixés, avec autant de certitude que cela est possible, sur la manière dont ces tableaux étaient placés *sur les murs* des temples : car c'est ici que se trouve le nœud de la question actuelle; et la solution, que je me crois en mesure de donner, doit précéder l'examen des difficultés que semblent offrir encore les notions relatives à certaines peintures des édifices publics d'Athènes, difficultés qui se dissiperont d'elles-mêmes, j'en ai d'avance la conviction, par l'effet même de cette solution obtenue sur le point principal.

S'il est une notion constatée pour tout homme qui s'est occupé de l'histoire de l'art des anciens, non en une seule circonstance, ou sur une seule question, mais avec quelque suite et avec un peu d'ensemble dans les vues, c'est que la peinture ne remplit, à aucune époque, dans la religion des Grecs, un rôle aussi important que la sculpture ; c'est qu'elle ne contribua jamais, d'une manière aussi essentielle, à la décoration du lieu sacré. Telle est l'opinion exprimée par tous les maîtres de la science, et en particulier par M. Quatremère de Quincy [2], avec toute l'autorité d'une longue expérience

[1] C'est aussi ce qu'a vu, dans l'antiquité grecque, un des savants modernes qui l'ont le plus profondément étudiée, M. Wachsmuth, *Hellen. Alterthumskunde*, VI, § 133, t. II, p. 347 : *Auch wohl eigene Pinakotheken bei Tempeln angelegt.*

[2] *Jupiter Olympien*, p. 212. C'était l'avis de Winckelmann, qui n'a vu dans la peinture des Grecs qu'un moyen de décoration plutôt qu'un élément de culte, et qui en cite pour preuve les temples, comme celui de *Junon*, à Samos, avec leurs *pinacothèques* ou *galeries de tableaux*, *Gesch. d. K.* IV, 1, § 31 : *Einige Tempel, wie der Juno zu Samos, waren Pinakothekæ, oder Gallerien von Gemälden ;* voy. aussi Boettiger,

dans ces études. Par là s'explique l'extrême rareté d'édifices sacrés qu'on pourrait croire avoir été, dès le principe, ornés de peintures, comparée au très-grand nombre de monuments du premier ordre, dont nous possédons une description plus ou moins détaillée, et qui ne reçurent ce genre d'ornements que successivement, à titre de dépôts et d'offrandes, à mesure que la peinture, qui s'était développée beaucoup plus tard et perfectionnée beaucoup plus vite que la sculpture, pénétrait dans les habitudes du culte et dans les besoins de la société. Certainement, le Parthénon, les temples d'Éleusis, d'Olympie, de Tégée, de Phigalie, tous ces grands monuments de l'architecture des Grecs, qui subsistent encore en partie, ou sur la construction desquels il nous est parvenu des renseignements positifs, ne furent pas bâtis originairement pour que les murailles en fussent décorées de peintures ; et si, plus tard, il s'y trouva des *tableaux,* comme cela est certain pour le Parthénon et pour le temple d'Éleusis, ce ne purent être que des *tableaux attachés d'une manière quelconque à la muraille.* Dans le nombre presque infini de temples que Pausanias vit en Grèce, et dont il décrit ou indique les sculptures, c'est à peine s'il s'en rencontre deux ou trois qu'il cite comme *renfermant des peintures :* d'où il suit que les autres ne lui avaient pas offert ce genre d'ornements; car il n'est pas probable qu'en tout lieu, en toute occasion, Pausanias eût passé sous silence les peintures, quand il parlait des moindres objets d'art ou de culte qui se trouvaient dans ces temples. Or, cette rareté extrême, pour ne pas dire, ce défaut presque absolu de peintures, ne peut s'expliquer ici que de deux manières : ou, parce qu'il n'y en avait pas eu dès le principe ;

Archäol. der Maler., p. 119 : Iacobs, *über den Reichthum der Griechen an plastichen Kunstwerken,* p. 74, 161) ; Wachsmuth, *Hellen. Alterthumskunde,* VI, 133, II, 348.

ou, parce qu'étant *sur bois*, elles avaient été enlevées plus tard. Il y aurait bien un troisième moyen de rendre compte de cette particularité; ce serait de supposer que les *murs peints* auraient été *sciés*, par toute la Grèce, comme cela avait eu lieu, en certaine circonstance, à Lacédémone; mais c'est là un de ces moyens extrêmes qui peuvent servir une fois ou deux, et non dans tous les cas et à toute occasion; c'est une ressource précieuse qu'il faut employer avec discrétion et ménager avec soin; et d'ailleurs, il resterait toujours à s'expliquer comment Pausanias n'aurait parlé nulle part de ces *murailles sciées* qu'il aurait rencontrées partout.

Le temple de Thésée, presque seul dans le nombre de ceux dont nous connaissons l'histoire, et que le temps nous a conservés, plus ou moins maltraités, offrit, aux yeux de Pausanias, des peintures dont il indique le sujet, et dont il nomme les auteurs; et nous verrons comment étaient placées ces peintures, dont l'édifice en question fut originairement décoré sur trois des côtés de sa *cella*. C'est ce qu'il s'agit de rechercher d'abord, par rapport aux autres édifices sacrés de tout ordre et de tout âge; et voici, à ce sujet, un premier trait de lumière, voici un renseignement précieux, dont il n'a été fait encore, à ma connaissance, aucun usage, ni dans la discussion actuelle, ni même dans l'histoire de l'art antique.

Nous avons vu qu'à la prise d'Ambracie par M. Fulvius Nobilior, le vainqueur emporta de cette ville, pour en décorer sa patrie et son triomphe, tous les objets d'art, *statues* et *tableaux*, qu'il y avait trouvés en si grand nombre[1]; au point qu'il n'y laissa, suivant le témoignage de Pline[2], que des

[1] Voy. plus haut, p. 50-51.

[2] Plin. XXXV, 9, 36 : Fecit (Zeuxis) et figlina opera, quæ SOLA in Ambraciâ relicta sunt, cùm indè Musas Fulvius Nobilior Romam transferret. Conf. Ciceron. *pro Archiâ*, n. 27; Macrob. *Saturnal.* I, 12;

figures en terre cuite, ouvrages de Zeuxis, qui lui parurent sans doute trop vils par la matière, incapable qu'il était de les apprécier, même par le nom de leur auteur. Fulvius, après une si belle conquête, et avec une si riche proie, aspirait légitimement à l'honneur du triomphe ; mais il avait trouvé dans son successeur au consulat, M. Æmilius, un adversaire puissant, qui avait à venger sur lui d'anciennes injures particulières, et qui entreprit de lui disputer cet honneur, en faisant paraître dans le sénat des députés d'Ambracie, venus à Rome pour se plaindre de la manière injuste et violente dont leur ville avait été traitée par le conquérant romain. La discussion qui eut lieu à ce sujet, entre les accusateurs et les amis de Fulvius, dans le sénat de Rome, nous a été conservée par Tite-Live [1] : c'est à la fois un morceau précieux de l'histoire de l'art et de la politique romaine ; et, à ce double titre, nous devons nous y arrêter ; car jamais paroles plus graves, sur un fait qui touche plus directement à l'art antique, n'ont pu être prononcées dans une occasion plus solennelle.

Les députés d'Ambracie reprochaient à Fulvius tous les excès qu'un vainqueur peut se permettre sur les biens et sur les personnes des vaincus ; mais *ce qui les touchait par-dessus tout, c'étaient leurs temples dépouillés, par toute la ville, de leurs* ORNEMENTS ; *c'étaient les simulacres des Dieux, ou plutôt les Dieux eux-mêmes, arrachés de leurs sanctuaires et emportés ; c'étaient enfin* LES MURS ET JUSQU'AUX PORTES DE CES TEMPLES DEMEURÉS NUS ; *seuls objets qui restassent encore au peuple d'Ambracie, pour recevoir ses prières et ses supplications* [2]. A cette accusation, l'autre

Eumen. *pro instaur. Schol.* c. VII ; ubi vid. Interpret. p. 195-6, ed. Arntzen.

[1] Tit. Liv. XXXVIII, 40.

[2] Idem, *ibidem :* Conjuges, liberos, in servitium abstractos, bona adempta ; et, quod se ante omnia moveat, templa totâ urbe spoliata ORNAMENTIS ; simulacra Deorum, Deos immò ipsos, convulsos ex sedibus suis, ablatos esse ; PARIETES POSTESQUE NUDATOS, quos adorent, ad quos precentur

consul, C. Flaminius, qui avait embrassé la défense de Fulvius absent, répondait qu'*on ne faisait ici que reproduire contre Fulvius les plaintes déjà élevées par les Syracusains contre Marcellus, par les Campaniens contre Q. Fulvius, par tous les peuples et les rois vaincus contre leurs vainqueurs. Que la ville d'Ambracie eût été assiégée et prise, que les statues et les* ornements de ses temples *en eussent été enlevés, et qu'il y eût été fait tout ce qui se pratiquait à la prise des villes ennemies, c'est ce que personne ne pouvait nier, Fulvius moins qu'aucun autre, et le consul encore moins que Fulvius lui-même, puisque c'était précisément pour cela qu'il demanderait le triomphe, avec l'intention de* faire porter devant son char, *et de* fixer sur la façade même de sa maison *la figure d'Ambracie captive, ainsi que ces statues et ces* autres ornements d'une ville ennemie, *qu'on l'accusait d'en avoir enlevés* [1]. Le sénatus-consulte qui fut rendu à la suite de cette discussion achève de mettre la question dans tout son jour : il portait que les biens et les propriétés seraient restitués aux habitants d'Ambracie, et qu'ils recevraient, avec la liberté, la faculté de se gouverner par leurs propres lois; mais, en ce qui concernait les *statues* et *les autres ornements enlevés des édifices sacrés*, qu'au retour de M. Fulvius, il en serait déféré au collége des Pontifes, pour prendre leur avis et suivre leur décision [2]. C'était là évidemment un moyen d'ajournement,

et supplicent, Ambraciensibus superesse.

[1] Tit. Liv. XXXVIII, 40 : Ambraciam oppugnatam et captam, et signa indè ORNAMENTAque ablata, et cætera facta, quæ captis urbibus soleant, negaturum aut me pro M. Fulvio, aut ipsum M. Fulvium censetis? qui, ob has res gestas, triumphum à vobis postulaturus sit; AMBRACIAM CAPTAM, signaque, quæ ablata criminantur, et cætera SPOLIA ejus urbis ANTE CURRUM LATURUS, et FIXURUS IN POSTIBUS SUIS.

[2] Tit. Liv. XXXVIII, 44 : Signa aliaque ORNAMENTA, quæ quererentur ex ædibus sacris sublata esse, de iis, quùm Fulvius Romam revertisset, placere ad collegium pontificum referri, et quod ii censuissent fieri. Le Sénat avait déjà pris la même décision au sujet des *statues* enlevées de Capoue, à la prise de cette ville par Q. Fulvius, Tit. Liv. XXVI, 34; ce qui prouve

et, comme nous dirions aujourd'hui, une fin de non recevoir que la politique romaine opposait aux réclamations des Ambraciotes, sur l'article des *statues* et des *tableaux*, après y avoir fait droit sur tous les autres ; et nous n'avons pas besoin de connaître la décision du collége des Pontifes, que l'histoire nous a laissé ignorer, pour être assurés que les dépouilles d'Ambracie demeurèrent la propriété des Romains.

Il s'agit maintenant de recueillir, pour l'objet de notre discussion, ce qui résulte de plus positif d'un témoignage si grave et si authentique. Or, nous y apprenons que les *tableaux étaient placés sur les murs* et *sur les portes des temples*, puisque les Ambraciotes se plaignent que *les murs* et *les portes de leurs temples étaient restés nus*, PARIETES POSTESque NUDATOS, *après que les temples eurent été, dans la ville entière, dépouillés de leurs ornements*, TEMPLA TOTA URBE SPOLIATA ORNAMENTIS ; et l'on doit remarquer que Tite-Live se sert ici du mot ORNAMENTA, comme le fait Cicéron en vingt endroits de ses *Verrines*, pour désigner les *peintures* employées *à l'ornement* des temples [1], *pein-*

que c'était là un trait habituel de la politique romaine.

[1] On a pu voir déjà une partie de ces témoignages, que nous fournit Cicéron, et que j'ai rapportés à l'article des déprédations commises par Verrès, p. 54-58. Il n'est pas sans intérêt de retrouver la même expression, *ornamenta*, employée au sujet des peintures de Syracuses et de Corinthe, dans un discours de Caton l'ancien, *apud* Tit. Liv. XXXIV, 3 : *Infesta..... signa ab* Syracusis *illata sunt huic urbi; jàm nimis multos audio* Corinthi et Athenarum ORNAMENTA *laudantes.* La pensée que Tite-Live prête ici à Caton l'ancien est celle qui avait inspiré ce vieux et rigide républicain dans sa harangue *de signis et* TABULIS, citée par Festus, *v.* Redemptitavere, p. 236, ed. Lindemann. ; la même qui se retrouvait encore dans une autre de ses harangues, *uti præda in publicum referatur*, dont un fragment curieux est rapporté par Priscien, t. I, p. 355 ; voy. Meyer, *Orator. Roman. Fragm.*, p. 36-37, Turici, 1832. En rapprochant ces deux indications du titre d'une harangue de M. Agrippa, citée par Pline, XXXV, 4, *de* TABULIS *omnibus signisque publicandis*, on s'explique l'objet de la loi projetée par Appius Claudius, dont j'ai parlé plus haut, p. 68. Du reste, l'expression ORNAMENTA, employée ici par Tite-Live, répondait à celle dont se sert Pausanias, précisément au sujet de ces *peintures* de Corinthe, VII, 16, 5 : Ἀναθημάτων δὲ καὶ τοῦ ἄλλου ΚΟΣ-

tures sur bois, tabulæ pictæ, que nous savons positivement, par le témoignage de Polybe et par celui de Tite-Live lui-même [1], avoir fait partie des *dépouilles d'Ambracie,* SPOLIA EJUS URBIS : en sorte qu'il n'est pas possible de douter que cette discussion dans le sénat romain, suivie de ce sénatus-consulte, n'ait eu pour objets, entre autres *ornements* des édifices sacrés d'Ambracie, *détachés des murs* et *des portes,* les *tableaux* qui en avaient été emportés par Fulvius. Mais d'ailleurs, si l'on réfléchit que, dans le cas où des *peintures sur mur* auraient été enlevées des temples d'Ambracie, la juste indignation de ses députés n'aurait pas manqué de signaler un pareil acte à l'animadversion du sénat romain, de l'indiquer d'une manière particulière, de le flétrir par une expression propre ; surtout, si l'on se rappelle que, dans l'endroit de son histoire où il rend compte de l'*enlèvement* des *statues* et des *tableaux* d'Ambracie, Tite-Live déclare, en termes exprès, qu'*il n'y eut,* du reste, *aucune atteinte, aucune violation du lieu sacré* [2] *: sublata omnia avectaque ;* NIHIL *prætereà* TACTUM VIOLATUM*ve ;* et si l'on rapproche enfin de cette conduite de Fulvius à Ambracie, le procédé de Verrès enlevant les *tableaux qui recouvraient dans l'intérieur les murs du temple de Minerve* à Syracuses, et *laissant ces murs nus et déshonorés* [3] : PARIETES, *quorum* ORNATUS *tot sæcula manserat,* NUDOS *ac* DEFORMATOS *reliquit ;* on sera convaincu, à moins de ne vouloir jamais l'être, par l'accord frappant de ce texte de Cicéron avec celui de Tite-Live, et par l'analogie positive de ces deux faits em-

ΜΟΥ τὰ μὲν μάλιστα ἀνήκοντα ἐς θαῦμα ἀνήγετο ; et je rappelle qu'en pareille circonstance, Polybe s'était servi d'un terme équivalent, v, ii, 4 : Ναοὺς, ἅμα δὲ τούτοις ἀνδριάντας, καὶ πᾶσαν δὴ τὴν τοιαύτην ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΝ, λυμαίνεσθαι.

[1] Polyb. xxii, 13, 9 : Τὰ δ' ἀγάλματα, καὶ τοὺς ἀνδριάντας, καὶ τὰς ΓΡΑΦΑΣ ἀπήγαγεν ἐκ τῆς πόλεως ; Tit. Liv. xxxviii, 9 : Signa ærea marmoreaque, et TABULÆ PICTÆ, ... sublata omnia avectaque.

[2] Tit. Liv. xxxviii, 9.

[3] Cicer. *in Ver.* iv, 55 ; voy. plus haut, p. 105, 3) ; et mes *Observations,* p. 24, 1).

pruntés à Ambracie et à Syracuses, deux colonies de Corinthe, que c'étaient bien des *peintures sur bois* qui servaient, de part et d'autre, d'*ornement*, de *vêtement* même aux murailles : d'où l'on peut inférer que cette particularité, qui se rencontre sur deux points éloignés du domaine de l'art grec, et à deux époques différentes de son histoire, devait être commune à la plupart de ses édifices, de ceux du moins qui avaient admis la peinture dans leur décoration.

Du moment que cette notion générale est acquise à l'histoire de l'art, d'une manière qui me paraît irrécusable, nous allons en recueillir des preuves de détail qui montreront de plus en plus combien les connaissances archéologiques de l'académicien qui a contesté la valeur du témoignage de Cicéron, sans se douter apparemment qu'il fût si hautement confirmé par toute une page de l'histoire romaine, répondaient mal au désir qu'il avait de trouver partout des *peintures sur mur,* quand l'antiquité grecque tout entière ne nous offrait que des *peintures sur bois.* Voici un premier exemple. Dans un passage de Pausanias, que j'ai déjà cité et qui n'eût pas dû échapper à l'attention du critique, il est fait mention de *bas-reliefs de marbre encastrés dans le mur* d'un portique sacré[1]; à cela l'auteur ajoute[2] qu'*entre ces bas-reliefs* se trouvait *un petit tableau, peint sur bois,* dont le sujet était relatif aux mystères de la divinité : ἐν δὲ τῇ στοᾷ τῇ παρὰ τῇ Δεσποίνῃ μέλαξυ τῶν τύπων

[1] Pausan. VIII, 37, 1 : Καὶ ἐν τῷ τοίχῳ λίθου λευκοῦ τύποι πεποιημένοι.

[2] Idem, *ibid.* Les éditions ordinaires portent γεγραμμένα, leçon que M. Hermann a corrigée en γεγραμμένον, que j'adopte, bien qu'il ne résulte de la première aucune différence pour le sens; dans la phrase qui suit : Νύμφαι δέ εἰσι καὶ Πᾶνες ἐπὶ τῶν τύπων, je lis : ἐφ' ἑνὶ τῶν τύπων; expressions qui désignent le *troisième* des bas-reliefs en question, et qui rendent mieux, à ce qu'il me semble, la pensée de Pausanias. M. Quatremère de Quincy avait cru à tort qu'il s'agissait ici d'une *tablette* avec une *inscription;* voy. son *Jupiter Olympien,* p. 346.

ΠΙΝΑΚΙΟΝ ἐστι γεγραμμένον ἔχον τὰ ἐς τὴν τελεῖήν. Voilà bien certainement une *peinture sur bois encastrée dans le mur d'un portique,* entre quatre bas-reliefs, qui se trouvaient distribués, deux à deux sans doute, de chaque côté du *tableau;* et ce fait curieux, admis et signalé par M. Hermann lui-même[1], acquiert une valeur nouvelle d'après les observations qui précèdent, et surtout par les exemples qui suivront.

Dans une des épigrammes attribuées à Simonide et publiées sous son nom[2], il est question d'une *porte de temple,* dont les *deux battants* ou *ventaux* avaient été *peints*, l'un à droite, en entrant, par Cimon, de Cléones, l'autre, qui se trouvait aussi à droite, en sortant, par Dionysios, de Colophon. Voilà, sans contredit, un renseignement bien curieux, et pour cet usage même d'*orner de peintures* les *portes des temples,* et par les noms des deux artistes, l'un et l'autre célèbres, qui avaient exécuté ce travail. Mais ce fait, si grave et si important en soi, n'est pas unique dans l'histoire de l'art. Nous possédons un témoignage du même genre concernant le *temple d'Apollonis,* de Cyzique, *sur la porte* duquel était *peint,* à l'extérieur, le trait mythologique des deux fils de Neptune, Æolus et Bœotus, délivrant leur mère Mélanippe[3]; en sorte qu'il ne saurait y avoir le moindre doute sur l'existence de cet usage, dont la preuve nous avait été d'abord fournie d'une manière générale par les

[1] Hermann, *de Pictur.*, p. 17.

[2] *Analect.* I, 142, Simonid. *Carm.* LXXXIV; cf. VI, 256, Iacobs. : Κίμων ΓΕΓΡΑΨΕ τὴν θύραν τὴν δεξιάν· τὴν δ' ἐξιόντων δεξιὰν, Διονύσιος. Les témoignages relatifs à ces deux artistes, dont l'un, Cimon, de Cléones, est cité comme ayant contribué aux premiers progrès de la peinture, Plin. XXXV, 8, 34; cf. Ælian. *H. V.* VIII, 8; dont l'autre, Dionysios, de Colophon, se rendit célèbre parmi les contemporains de Polygnote : ces témoignages, dis-je, ont été discutés par M. Boettiger, *Archäol. der Maler.* p. 235, suiv., et en dernier lieu par M. Sillig, *v.* Cimon, p. 150, et *v.* Dionysius, p. 190.

[3] *Antholog. Palat.* Paralipom. ex cod. Vatic. n. 23, t. XIII, p. 636, ed. Iacobs.: Καλὰ δὲ τὰς θύρας τοῦ ναοῦ προσιόντων ἐστὶν Αἴολος καὶ Βοιωτός, κ. τ. λ.

temples d'Ambracie, et dont les applications, plus ou moins étendues dans le reste de la Grèce, reçurent plus ou moins de valeur, à raison de l'importance des monuments et du mérite des artistes. Cela posé, il est évident que les *peintures* en question étaient *sur bois;* car les *portes* mêmes des temples grecs étaient *de bois;* et l'on sait que le luxe des *portes de bronze* ne s'introduisit dans les habitudes de l'art antique qu'à partir de l'époque romaine, sauf un bien petit nombre d'exceptions[1]. C'est ce qu'avait entrevu M. Quatremère de Quincy, avec ce sentiment exquis et cette intelligence profonde qu'il possède de l'art antique, lorsqu'en traitant des *portes* dans son *Dictionnaire d'Architecture*, il s'exprimait ainsi[2]: « Nous sommes porté « à croire que le bois devait faire jadis le fond de ces portes « célèbres de temples que l'on revêtait d'ornements plaqués « ou incrustés. » A l'appui de cette présomption, l'illustre antiquaire ne pouvait manquer de citer ces *portes* du *temple de Minerve* à Syracuses, si admirées dans l'antiquité, et si vantées par Cicéron, à cause des *sujets* et des *ornements* qui s'y voyaient sculptés, de bas-relief, en or et en ivoire, conséquemment *incrustés dans le bois*, et que Verrès ne se fit pas scrupule d'en enlever[3]. Il eût pu citer encore, d'après la description originale de Callixène que nous a conservée Athénée, les *portes*, au nombre de *vingt*, distribuées dans la circonférence de la *salle*

[1] Telles que les portes de bronze du temple d'Olympie, Pausan. v, ii, 3.

[2] *Dictionn. historiq. d'Architecture*, au mot *Portes*, t. II, p. 285, 2e édit.

[3] Ciceron. *in Verr.* iv, 56 :Valvas magnificentiores.... Ex ebore diligentissimè perfecta ARGUMENTA erant in valvis ; ea DETRAHENDA curavit omnia. Les *bas-reliefs* incrustés étaient d'*ivoire*, comme au coffre de Cypsélus ; les *têtes de clous* étaient d'*or*, *bullæ aureæ*. Conf. Valer. Flacc. iii, 25 : *Captivaque* POSTIBUS *ora imposuit ;* Horat. i, *Epist.* i, 5 : *Armis Herculis ad* POSTEM *fixis ;* Virgil. *Æneid.* v, 360 : *Neptuni sacro clypeum de* POSTE *refixum ;* Idem, *Georg.* iii, 26 : *In* FORIBUS *pugnam ex auro solidoque elephanto ;* Propert. *Eleg.* ii, 23, 10 : VALVÆ *libyci nobile dentis opus.* Voy. d'autres témoignages recueillis par Rycquius, *Capitol.* c. xvii.

principale du célèbre vaisseau tessaracontère de Ptolémée Philopator, lesquelles *portes* étaient toutes faites de *morceaux de bois de citronnier,* avec des *ornements de bas-relief en ivoire incrustés :* θύραι, ...θυΐναις καλεκεκόλληνται σανίσιν ἐλεφαντίνους ἔχουσαι τοὺς κόσμους[1]; sans compter d'autres allusions à cet usage que fournissait l'antiquité poétique romaine, et qui n'ont pas été négligées par ce savant. Mais, tout en reconnaissant que les *portes en bois* avaient eu besoin de l'enduit des couleurs *pour leur conservation même,* et qu'ainsi la *peinture* avait dû s'emparer, à l'exemple et à l'envi de la sculpture, du champ de leurs compartiments, surtout dans les temples où l'architecture admettait l'emploi des stucs coloriés, M. Quatremère de Quincy n'avait pourtant pas compris les travaux de peinture dans la décoration des portes des temples grecs ; et, quant au nouvel académicien, il est presque superflu de dire, et je regrette d'être obligé de faire observer, que ce trait de l'histoire de l'art ne semble pas avoir été soupçonné par lui, que le mot même de *portes de temples,* avec la notion des peintures qui y auraient été appliquées, ne se rencontre pas dans son travail. En complétant donc, sur ce point, les vues de M. Quatremère de Quincy; en établissant, par de nombreux témoignages, l'usage qui régna dans l'antiquité grecque d'orner les *portes en bois* des temples de *morceaux de peinture encaustique* qui en formaient le revêtement extérieur, ou qui s'inséraient dans les panneaux, j'ajouterai à la science un fait nouveau, qui deviendra une preuve nouvelle de cet emploi des *peintures sur bois* dans la décoration des temples et des autres édifices publics de la Grèce.

Sans avoir besoin de recourir au témoignage de Vitruve,

[1] Callixen. Rhod. *apud* Athen. v, 205, B, c. XXXVIII, p. 290, Schw. Cf. Diodor. Sic. v, 46 : τὰ δὲ θυρώματα.... ἔχει τὰς καταστεύας ἐξ ἀργύρου, καὶ χρυσοῦ, καὶ ἐλέφαντος, ἔτι δὲ θύους δεδημιουργημένας.

dans le texte duquel des corrections hasardées avaient introduit, avec les mots *forium ornamenta cestrota* ou *cerostrota*, une idée véritablement étrangère à l'intention de cet écrivain[1]; il est constaté, par le témoignage d'Ausone[2], que l'on revêtait de *peintures encaustiques* les *portes* et certaines parties de l'ameublement de l'*atrium*. A l'appui de ce témoignage, qui se rapporte à l'antiquité romaine, d'une époque assez récente, je citerai celui de la célèbre inscription grecque de Vérone, où, entre autres détails de la décoration d'un *pastophorion*, ou édicule sacré, il est question de la *peinture à l'encaustique des portes* : *τὴν ἔγκαυσιν τῶν θυρῶν*[3]. En remontant plus haut encore dans l'antiquité grecque, nous apprenons par le témoignage des Scoliastes, qui expliquent une particularité propre au siècle des Tragiques[4], que c'était un usage général à cette époque de *peindre sur les portes des villes la figure en pied de Minerve*[5], d'où lui venait le surnom de Πυλᾶτις, *gardienne des portes*; et, s'il en fallait croire le Scoliaste de Lycophron[6], cet usage se serait étendu jusqu'aux *portes des maisons* particulières. Mais le renseignement le plus positif à cet égard, et le plus précieux pour la connaissance de ce trait de mœurs grecques, c'est celui que nous fournit Dicéarque, dans sa *Description de la Grèce*, qui nous donne une idée, malheureusement trop sommaire, de ce pays, de son état et de sa civi-

[1] Vitruv. IV, 6, 6. Voy. sur ce passage, et sur les conjectures qu'il a suggérées à Saumaise, *Exercit. Plin.*, I, 231, les judicieuses observations de Schneider, *ad* Vitruv. II, 281-282.

[2] Auson. *Epigram.* XXV, 9 : Ceris inurens januarum limina et atriorum pegmata.

[3] Ventura, *Mus. Lapid. di Verona*, n. XXII, p. 82-87; voy. Völkel's, *Archäolog. Nachlass*, p. 87. Cette inscription a été reproduite en dernier lieu par M. Labus, *Mus. di Mantova*, t. II, p. 96, et par M. Boeckh, *Corp. Inscr. gr.* n, 2297.

[4] Æschyl. *Sept. adv. Theb.* v. 150, Blomfield. : *Ἄνασσα πρὸ πόλεως.*

[5] Schol. Æschyl. *ad l. l.* : ἐΖΩΓΡΑΦΟΥΝ *ταύτην πρὸ τῶν πυλῶν τῆς πόλεως.*

[6] Lycophr. Schol. *ad* v. 356 : *Εν ταῖς πύλαις γὰρ αὐτὴν* ΕΓΡΑΦΟΝ *τῶν πόλεων ἢ τῶν οἰκιῶν, ὡς ἐν προασταίοις τὸν* ΑΡΕΑ.

lisation, au quatrième siècle avant notre ère. C'est à l'article de la ville de *Tanagra*, en Béotie, que Dicéarque nous représente comme étant *décorée avec un goût exquis de* peintures encaustiques *encastrées à la façade et dans le vestibule des maisons particulières*[1]. Ce trait, qui se rapporte à la Béotie, s'accorde si bien avec celui que j'ai déjà cité d'après le poëte comique Cratinus[2], et qui nous a fait connaître qu'à *Athènes* la *porte* et le *vestibule des maisons étaient ornés de peintures*, que nous devons regarder désormais comme avérée, l'existence de cette pratique pour une grande partie de la Grèce, sinon pour la Grèce entière, et à la plus belle époque de l'art. Une allusion à cet usage attique qui se rencontre dans un passage des *Caractères* de Théophraste, a été remarquée par Casaubon[3], qui n'a pas manqué de rappeler à cette occasion le témoignage homérique concernant les *façades richement décorées*, ἐνώπια παμφανόωντα[4], et qui a achevé d'expliquer la pensée de son auteur, au moyen d'un texte d'Hésychius[5], où se trouve la mention la plus expresse de cette manière de *décorer de peintures* et d'*objets divers*,

[1] Dicæarch. *in Stat. Græc.* t. I, 118, ed. Errant. : Τοῖς δὲ τῶν οἰκιῶν προθύροις καὶ ΈΓΚΑΥΊΜΑΣΙΝ ΆΝΑΘΕΜΑΤΙΚΟΪΣ κάλλιστα κατεσκευασμένη (ἡ πόλις). Ce passage important est cité par Saumaise, à l'immense lecture duquel il semble que rien n'avait échappé, dans un temps où il était si difficile de tout lire, et où l'on avait tant à corriger dans tout ce qu'il y avait à lire ; voy. ses *Exercit. Plinian.*, t. I, p. 231.

[2] Cratin. *apud* Polluc. VII, 122 : Παραστάδας καὶ ΠΡΟΊΘΥΡΑ βούλει ΠΟΙΚΙΊΛΑ ; voy. mes *Observations*, p. 23, 1). Je ne comprends pas que M. Hermann ait pu croire que j'entendais ce passage *de lapidum diversicolorum emblematis ;* voy. son programme *de Pictur.* p. 13. Je m'étais expliqué bien clairement, à ce qu'il me semble, en disant qu'il était question, dans ce passage de Cratinus, de *chambranles de portes et de vestibules coloriés ;* et c'est ce dont je suis maintenant plus convaincu que jamais.

[3] Casaubon. *Commentar. ad* Theophrast. *Charact.* c. XXI.

[4] Homer. *Iliad.* VIII, 435 ; *Odyss.* IV, 42, XXII, 121. D'après la définition d'Eustathe, il faut entendre par ἐνώπια les murs de la façade, qui s'étendaient, de chaque côté de la porte, sur la rue : Τοὺς παροδίους τῆς οἰκίας τοίχους.

[5] Hesych. *v.* Ἐνώπια· τὰ κατ' ἀντικρὺ τοῦ πυλῶνος φαινόμενα μέρη, ἃ καὶ ΔΙΕΚΟΊΣΜΟΥΝ ἕνεκα τῶν παριόντων.

tels que *bucranes, guirlandes, armes, couronnes,* y compris les *insignes,* ἐπίσημα, propres au propriétaire[1], le *devant des habitations* grecques, particulièrement à Athènes. Or, de cette notion, qui est relative aux *portes* et à la *façade des maisons,* il résulte encore un nouveau degré de certitude pour l'usage, attesté par d'autres témoignages non moins dignes de foi, d'orner les *portes des temples* de *peintures encaustiques.* C'est effectivement là le sens du mot ἐγκαύματα[2] employé par Dicéarque, et correspondant à celui d'*encausta* qui, dans Pline[3], signifie la même chose; et par l'épithète ἀναθεματικά[4], l'écrivain grec n'a pu vouloir indiquer que des *morceaux de peinture encaustique* enchâssés, *en guise d'ornements,* dans les *panneaux de bois* qui formaient les battants de la porte. Cette combinaison de pièces de rapport dans le *bois peint* répondait pour l'effet, comme par l'expression, à cette autre branche de l'art grec qui se nommait τέχνη ἐμπαιστική, et qui s'exerçait absolument de la même manière sur les métaux[5], ainsi qu'à l'*opus emblematicum* des Romains, qui em-

[1] C'était ordinairement sur des Hermès, érigés à l'entrée de chaque maison, qu'étaient figurés, soit en relief, soit en peinture, et le plus souvent sans doute au moyen de ces deux procédés, les *emblèmes* ou *symboles* dont il s'agit ici. Les témoignages grecs et latins, sur cet usage des Hermès, ont été recueillis par Bottari, *Mus. Capitol.* I, prefaz. p. 9-10; et relativement à l'existence même de ces *emblèmes,* ἐπίσημα, dans l'antiquité grecque, tels qu'on les trouve exprimés en toutes lettres sur les tables d'Héraclée, ou gravés dans le champ des médailles, en guise d'accessoires, propres à désigner les magistrats éponymes, ou peints sur les boucliers, comme nous en avons tant d'exemples sur les vases peints, on peut consulter Mazochi, *ad Tabul. Heracl.* p. 149-50; Eckhel, *D. N.* t. II, p. 203; et ma *Lettre à M. le duc de Luynes,* p. 6, 3).

[2] Conf. Platon. *Tim.* 26, C. : Ἐγκαύματα ἀνεκπλύτου γραφῆς.

[3] Plin. XXXV, II, 40.

[4] Le dernier éditeur de Dicéarque, M. J. F. Gail, a lu ἀναθηματικοῖς, leçon qui ne change rien au sens; mais sa traduction latine, *picturis encausticis,* ne rend que le mot grec ἐγκαύμασιν, et laisse sans interprétation l'adjectif ἀναθηματικοῖς, qui comporte nécessairement l'idée d'objets *insérés, encastrés, par manière de décoration;* voy. Dicæarch. *Geographic.* dans ses *Geog. Gr. minor.* t. II, p. 124; cf. *ibid. Adnotat.* 75 et 76.

[5] Sur cet art d'incrustation en métaux, τέχνη ἐμπαιστική, voy. Athen. XI, 12, avec

ployait, par un procédé analogue, les pierres et les marbres de nature et de couleurs diverses[1]. Ce sont là autant de traits de l'histoire de l'art qui se rapportent tous au même principe, et que j'ai dû me borner à indiquer ici en peu de mots, pour ne pas m'écarter de l'objet de mes recherches.

S'il nous restait plus de renseignements que nous n'en possédons sur les détails de la décoration intérieure des édifices publics de la Grèce, nous y trouverions sans doute une nouvelle application du même principe dans les *peintures de plafonds*, lesquelles durent être exécutées *sur bois, par compartiments*, dans le goût de celles des portes. Comme le système de toiture en charpente des temples grecs ne comportait en général qu'un *plafond en bois*, il suit de là que, si ce plafond fut *orné de peintures*, ce durent être nécessairement des *peintures sur bois*. A l'appui de cette notion générale, admise par les historiens de l'art[2], je rappellerai d'abord le témoignage de Pline[3], concernant le *plafond* du *temple d'Éphèse*, lequel était construit en *bois de cèdre*; et j'y ajouterai le témoignage de Vitruve[4], plus positif et plus explicite encore, en ce qu'il s'applique à la *généralité* des temples de la belle époque de l'art grec. A cet égard encore, le petit nombre de faits que nous fournit l'histoire de l'art s'accorde avec l'observation des monuments encore existants, pour nous donner la même idée. Ainsi, l'on

les savantes observations de Casaubon, t. XI, p. 227, Schw.; et joignez-y un fragment extrait des papiers de Fiorillo, et publié dans le *Kunstblatt*, 1825, nos 85-87.

[1] J'ai cité, dans mes *Observations*, p. 23, 1), un exemple de ces *incrustations de pierres* ou *de pâtes colorées*, fourni par l'*Érechtheion* d'Athènes; et j'en donnerai de nouvelles preuves dans un autre endroit de ces recherches.

[2] Stieglitz, *Archäolog. der Baukunst*, II, 83, ff.; *Ionian Antiquit.*, t. I, Introduct. p. VII, 2e edit.

[3] Plin. XVI, 40 : *Convenit tectum ejus* (templi Dianæ Ephesiæ) *esse è* trabibus cedrinis.

[4] Vitruv. II, 9, 13, ed. Schneider. : *Ephesi in æde.... etiam* LACUNARIA *ex eâ* (cedro) *et ibi, et* IN CÆTERIS NOBILIBUS FANIS, *propter æternitatem sunt facta.*

a pu remarquer, au temple de Ségeste, la place propre à recevoir les *poutres* qui devaient soutenir le *plafond en bois*[1]; et même dans les édifices dont le plafond était en pierre, comme au temple de Thésée, aux Propylées d'Athènes et d'Éleusis, et ailleurs encore, la disposition des solives et des caissons de marbre rappelait évidemment la toiture primitive *en bois*[2].

Le même fait ressort, avec la dernière évidence, de la signification propre des mots employés dans la langue des Grecs et dans celle des Romains, pour désigner soit la totalité, soit les diverses parties du *plafond* ou de la *toiture*. S'il est avéré, par les explications où entre Vitruve à ce sujet[3], que les *plafonds* étaient généralement construits *en bois*, il n'est pas moins constant que le premier modèle de ces *couvertures en bois*, aussi bien que le mot même servant à les désigner, avaient été empruntés à la Grèce. On connaît ces *chars couverts en bois* nommés καμάραι[4], et ces *navires couverts* appelés aussi καμάραι[5], où l'idée de *bois* se joint toujours à l'emploi du mot καμάρα, comme elle se retrouve toujours dans celui du mot latin *camera*[6]. Il en est de même des principales pièces de cette construction, nommées en grec φατνώματα et σανιδώματα, en latin *lacunaria* ou *laquearia*, répondant à ce que nous appelons *caissons*, et où l'idée de *bois* s'associe, dans la formation même du mot, à celle de l'*espace creux* réservé pour la décoration. Ce qu'il nous importe d'observer en second lieu, c'est que le champ entier de ces plafonds, quand il commença à être orné de peintures, dut être peint dans le goût de ce que nous nommons des *arabesques*, ce que les Grecs appelaient ποικίλματα et ποικιλίαι[7],

[1] Houel, *Voyage pittoresque*, t. I, p. 9.

[2] Stieglitz, *Archäolog. d. Bauk.* II, 84.

[3] Vitruv. VII, 3.

[4] Herodot. I, 199. Cf. Polluc. X, 52; add. Athen. IV, 7, p. 139 : Καμαρωτῶν ξυλίνων ἁρμάτων; vid. Casaubon. *ad h. l.*; cf. Schweigh. t. VII, p. 456.

[5] Strabon. XI, 495.

[6] Lips. *ad* Tacit. *Hist.* III, not. 53.

[7] Xenophon. *Œconomic.* IX, 2; et *Me-*

dont nous pouvons nous faire quelque idée d'après les ornements des vases peints; c'étaient des *rinceaux de feuillages, des méandres*[1], ou d'autres motifs d'ornement, distribués en guise d'encadrement le long des *poutres*, δοκούς, tandis que les *caissons* offraient, d'abord, des *étoiles* ou des *rosaces;* plus tard, des *masques*, πρόσωπα[2], ou des *têtes* et des *figures* isolées, comprises sous la dénomination générale de Κουράδες[3] et d'Ἐγκουράδες[4]. Nous trouvons à la fois des preuves et des réminiscences de cette décoration primitive des caissons, dans des édifices de marbre, de tout ordre et de tout âge, depuis les temples d'Athènes, où le soffite est orné, dans les caissons, d'*étoiles d'or,* peintes sur *fond bleu,* ou bien de quelque objet rapporté en bronze, comme on en a un exemple au plafond de l'*Érechtheion*[5], jusqu'aux temples de Balbec et de Palmyre[6], où les caissons du soffite offrent tantôt des *têtes* ou des *bustes*, tantôt des *figures entières* et isolées; pour ne pas citer d'autres exemples dans la foule de ceux qui nous restent de l'époque romaine, à Rome même et ailleurs; et l'on ne saurait nier que ce système de décoration, dans des édifices de marbre, ne fût

morabil. III, 8, 9; voy. mes *Observations*, p. 25, 3); et ajout. le témoignage de Platon, *Hipp. Maj.* p. 298, A, cité à l'appui par M. Hermann, *de Pictur.* p. 14. Je présume que c'est le mot ποικίλματα, entendu de cette manière, qu'il faut rétablir dans ce passage de Plutarque, *de Tranquill.* § 9, t. IV, p. 13, Hutten. : Οἱ δὲ πολλοὶ ΠΟΙΗΜΑΤΑ (lis. ΠΟΙΚΙΛΜΑΤΑ) μέν, ὡς ἔλεγεν Ἀρκεσίλαος, ἀλλότρια καὶ ΓΡΑΦΑΣ καὶ ἀνδριάντας οἴονται δεῖν ἀκριβῶς.... ἐπιπορευόμενοι.... θεωρεῖν.

[1] Hesych. *v.* Μαίανδρον; cf. Interprett. *ad* Pollux. x, 84.

[2] J'aurai lieu de produire, dans un autre endroit de ces recherches, où je traiterai des *portraits*, de nombreux exemples du mot πρόσωπα, employé avec cette signification propre et technique de *têtes de face*, ou *masques*. J'y renvoie d'avance mes lecteurs.

[3] Hesych. *v.* Κουράς· ἡ ἐν τοῖς ὀροφήμασι ΓΡΑΦΗ. Cf. Müller. *Handbuch*, § 320, 3.

[4] Idem, *v.* Ἐγκουράδες· οἱ ἐν ταῖς ὀροφαῖς ΓΡΑΦΙΚΟΙ πρωσώπων ΠΙΝΑΚΕΣ. J'ai déjà cité, dans mes *Observations*, p. 27, 1), ces deux textes d'Hésychius, en renvoyant au savant commentaire de Saumaise, *ad Hist. Aug.* t. II, p. 548.

[5] *Antiquit. inéd. de l'Attiq.* ch. II, p. 16, not. 2, trad. franç.

[6] *Ruines de Balbec*, pl. XXIX; *Ruines de Palmyre*, pl. XIX; et ailleurs.

dérivé de l'usage primitif d'orner de figures pareilles, *peintes sur bois*, les compartiments du *plafond en bois*.

C'est d'ailleurs ce qui est attesté, d'une manière qui ne comporte pas la moindre contradiction, par des lexicographes grecs. L'idée qu'ils nous donnent de *panneaux de bois peints rapportés dans les plafonds*[1] : οἱ ἐν ταῖς ὀροφαῖς ΓΡΑΦΙΚΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ; en d'autres termes[2], de *tableaux peints, qui faisaient partie du soffite* : ΠΙΝΑΞ ποικίλος ἀπ' ὀροφῆς, s'accorde si bien, dans le sens positif et littéral des mots, avec toutes les notions qui résultent pour nous de l'histoire même de l'art et de l'observation de ses monuments, que se refuser à voir ici des *peintures de plafond sur bois*, ce serait vouloir fermer les yeux à l'évidence. Voici d'ailleurs un témoignage bien formel et bien explicite, concernant l'emploi des *caissons de bois peints* dans le plafond des temples antiques ; c'est celui-ci, de Josèphe, qui se rapporte aux portiques extérieurs du temple de Jérusalem, dont le plafond avait des *caissons de cèdre*[3] : ὈΡΟΦΑΙ δ' αὐταῖς ἦσαν ἐκ ΚΕΔΡΟΥ ΦΑΤΝΩΜΑΣΙΝ ἐξεσμέναι ; *caissons* d'un si grand prix, observe-t-il, par le *bois* même dont ils étaient formés, par la perfection de leur assemblage et le poli de leur travail, qu'on n'avait pas eu besoin d'y ajouter, comme on le faisait ailleurs, *l'agrément de la peinture*, ou celui de la sculpture[4] : κεδρίνοις φατνώμασιν ὠροφώντο· τούτων ἡ μὲν φυσικὴ πολυτέλεια, καὶ τὸ εὔξεστον καὶ τὸ ἁρμόνιον παρεῖχε θεωρίαν ἀξιόλογον· οὐδενὶ δὲ ἔξωθεν, οὔτε ΖΩΓΡΑΦΙΑΣ, οὔτε γλυφίδος ἔργῳ προσηγλάϊστο[5]. Voilà, sans contredit, une notion bien positive et bien importante

[1] Hesych. *v.* Ἐγκουράδες.

[2] Pollux, x, 84 ; vid. Interpret. *ad h. l.*

[3] Joseph. *Antiq. Jud.* VIII, 3, 9.

[4] Idem, *Bell. Jud.* V, 5, 2.

[5] Je fais observer encore, d'après le témoignage du même auteur, que les *trente édicules* disposés tout autour du grand temple avaient pareillement leur *plafond* en *bois de cèdre*, ὄροφος κέδρου, avec des *caissons*, de la même matière et *dorés* : στέγην τῆς αὐτῆς ὕλης ἐβάλλετο πᾶσαν ἐξεσμένην εἰς ΦΑΤΝΩΜΑΤΑ καὶ προσκόλλησιν χρυσοῦ ; *Antiq. Jud.*

à recueillir, non-seulement par rapport au monument même qu'elle concerne, mais encore dans la généralité qu'elle comporte; et nous verrons qu'elle se trouve d'accord avec tous les faits particuliers qui sont venus à notre connaissance.

Dans le plus grand nombre des temples de la belle époque de l'antiquité, ceux dont le *plafond* était *en bois*, on doit admettre, en thèse générale, que ce bois avait dû recevoir un enduit de couleur; c'est la conservation même de la charpente qui l'exigeait, et c'est aussi de cette manière qu'on avait procédé à l'égard des portes. De là, sans doute, on s'était trouvé naturellement conduit à faire de ce moyen de conservation un moyen d'agrément, en ajoutant à l'utilité de la couleur le charme de la peinture. Nous venons d'acquérir une preuve positive d'un emploi analogue de la peinture sur bois, dans la découverte de ce tombeau de Panticapée, où se trouvait une sorte de cénotaphe *construit en planches* et *orné de peintures*[1]: monument bien précieux dans son genre, et peut-être le seul débris de la peinture grecque sur bois que l'action destructive du temps ait laissé venir jusqu'à nous. Mais, pour ne pas nous écarter de notre sujet, nous ajouterons à cette première observation que l'assemblage des pièces de bois et de charpente qui composaient le plafond, dut être, le plus souvent, enduit d'une *couche de plâtre* ou *de craie*, sur laquelle on peignait, soit des figures, soit divers motifs de décoration, en rapport avec le culte de la divinité; ce qui était une pratique tout à fait conforme à l'usage de peindre sur des *tables de bois enduites de blanc*, ἐν πίνακι λελευκωμένῳ[2]; et ce qui est d'ailleurs attesté

VIII, 3, 1; en sorte que c'est toujours la même notion qui résulte de ces faits divers; voy. Hirt, *der Tempel Salomon's*, p. 31-32.

[1] Voy. dans le *Journ. des Sav.* 1835, Juin, p. 338, 339, la description que j'ai donnée de ces *peintures sur bois*, et du tombeau qui les renfermait, d'après le mémoire original de l'auteur de cette découverte, témoin oculaire et digne de foi.

[2] Sur cette couche de *craie blanche*,

d'une manière positive[1]. Quelquefois aussi les ornements dont il s'agit étaient *sculptés de bas-relief dans le bois,* mais toujours *coloriés.* C'est sans doute un plafond de cette sorte que Pausanias avait en vue, dans ce qu'il raconte du *temple de Junon*, à Élis[2]; mais un renseignement, bien plus précieux encore, que nous devons au même écrivain, c'est celui qui se rapporte au *temple de Diane,* à Stymphale[3]. Pausanias remarqua au plafond de ce temple des figures d'*oiseaux Stymphalides* qui s'y trouvaient sculptées en relief; et comme la hauteur à laquelle étaient placées ces figures ne lui permettait pas de distinguer *si elles étaient de bois ou de plâtre,* il conjectura cependant qu'elles étaient plutôt *de bois* que *de plâtre.* Il résulte de ce témoignage plusieurs conséquences, certainement bien curieuses : d'abord, il est évident que ces figures de Stymphalides étaient *sculptées,* d'un relief plus ou moins saillant, *dans les caissons;* secondement, le doute exprimé par Pausanias, si ces sculptures étaient *de bois* ou *de plâtre,* ne pouvait avoir lieu que parce qu'elles étaient *coloriées;* car si elles avaient eu la couleur naturelle du plâtre ou du bois, il n'y aurait pas eu moyen de s'y tromper; et, enfin, cette alternative même, proposée par Pausa-

qui formait habituellement le *fond* des peintures antiques *sur bois*, ou sur toute autre matière, voy. les judicieuses observations de M. de Minutoli, *über die Pigmente und die Malertechnik der Alten*, dans ses *Abhandl. verm. Inhalts,* IV, 64-66.

[1] Isidor. *Origin.* XIX, 12, ed. Lindemann. : Laquearia *sunt quæ* cameram *subtegunt et ornant, quæ et* lacunaria *dicuntur, vel quòd lacus quosdam quadratos vel rotundos* LIGNO, *vel* GYPSO, *vel* COLORIBUS *habeant* PICTOS *cum signis intermeantibus.*

[2] Pausan. V, 20, 2 : *σλέγνη ἐς εὐπρεπείαν.* M. Hittorff, qui cite ce fait, s'est trompé en appliquant au *temple de Jupiter,* à Olympie, ce que Pausanias dit ici du *temple de Junon,* à Elis ; et je relève à cette occasion l'erreur bien plus grave qu'a commise cet architecte, en expliquant l'*ὀπαῖον* comme un *plafond orné de caissons,* et en citant à faux Homère, *Odyss.* I, 320; voy. ses *Antiq. inéd. de l'Attiq.*, p. 32-33, 1).

[3] Pausan. VIII, 22, 5 : *Πρὸς δὲ τοῦ ναοῦ τῷ ΟΡΟΦΩι πεποιημέναι ᾗ αἱ Στυμφαλίδες εἰσὶν ὄρνιθες· σαφῶς μὲν οὖν χαλεπὸν ἦν διαγνῶναι, πότερον ΞΥΛΟΥ ποίημα ἦν ἢ ΓΥΨΟΥ· τεκμαιρομένοις δὲ ἡμῖν ἐφαίνετο εἶναι ΞΥΛΟΥ μᾶλλον ἢ ΓΥΨΟΥ.*

nias, sert à constater l'usage général de donner un *enduit de plâtre* à l'assemblage des *pièces de bois* qui formaient le plafond, soit pour y sculpter, soit pour y peindre les divers motifs de décoration ajustés dans les caissons.

Si l'histoire de l'art antique nous était parvenue dans son entier, nous y trouverions sans doute de nombreux exemples de cet emploi de la *peinture sur bois,* pour orner le *plafond des temples,* en même temps que tous les détails nécessaires pour apprécier le mérite et le goût de cette décoration, et pour déterminer avec certitude les limites précises dans lesquelles elle dut se renfermer, suivant les temps et suivant les lieux. Faute de renseignements positifs, nous sommes réduits à des conjectures; et ces conjectures mêmes ne s'appuyant que sur un petit nombre d'exemples du dernier âge de l'antiquité, manquent d'une base solide pour tout ce qui a rapport aux temples de la belle époque grecque. La sobriété, jointe à l'élégance exquise des ornements, qui forme le caractère principal des monuments de cette époque, tel qu'il se retrouve dans les grands édifices qui nous en restent, me porte à croire que les peintures de plafonds devaient se borner alors à de simples motifs d'ornements distribués dans les divers compartiments du soffite; et je présume que le développement que reçut cette branche de l'art, ou plutôt cette partie de la décoration des temples, dut coïncider avec l'introduction des pavés en mosaïque : deux choses qui semblent en effet avoir été dans un rapport intime de temps aussi bien que de principes. Indépendamment des considérations de goût et des faits historiques qui justifient cette manière de voir, je trouve à cet égard un indice très-grave dans le trait de la vie de Pausias, que nous connaissons par le témoignage de Pline. En attribuant à cet artiste, sorti de la même école qu'Apelle, *le*

premier exemple de peintures de plafonds qui eût été donné dans la Grèce[1]; en affirmant, d'une manière aussi positive, qu'avant Pausias, *il n'était pas d'usage d'orner de cette manière le plafond des appartements*, Pline a certainement voulu indiquer une innovation dans les habitudes générales de l'art qui correspond au siècle d'Alexandre, et qui s'accorde avec le luxe des pavés en mosaïque, introduit à la même époque. En alléguant une première fois[2] ce trait de l'histoire de l'art, réduit, suivant l'habitude de Pline, à une indication si succincte, j'avais cru pouvoir en inférer qu'il s'agissait ici de *peintures de plafonds, dans des édifices privés* ; et je ne manquerais pas de raisons pour justifier cette opinion[3]. Toutefois, je serais maintenant disposé à la modifier et à l'étendre, au moyen d'une autre notion, relative au même artiste, que nous fournit Pausanias. Je veux parler des deux charmants *petits tableaux* de Pausias, qui avaient été placés dans le *tholos* d'Épidaure, et que Pausanias y vit encore en place, au second siècle de notre ère[4]. Tout ce que nous savons, d'ail-

[1] Plin. XXXV, II, 40 : Idem (Pausias) et LACUNARIA primus pingere instituit; nec CAMERAS ante eum taliter adornare mos erat.

[2] Voy. mes *Observations*, p. 26, 3).

[3] Sans avoir besoin de recourir aux nombreux exemples du mot *camera* rassemblés par les lexicographes, je pourrais me contenter de faire observer que ce mot désigne presque exclusivement, dans le langage de Pline, comme dans celui des auteurs latins de la belle époque, une *voûte* ou un *plafond, dans des habitations privées*, Propert. *Eleg.* III, 1, 50 : *Quod non tænariis* DOMUS *est mihi fulta columnis, Nec* CAMERA *auratas*, etc. ; Ciceron. *ad* Quint. III, I : VILLA *mihi valdè placuit;* CAMERAS *quasdam non probavi*, à la différence du mot *testudo*, qui se disait plus particulièrement de la *voûte* d'un *temple*, ou de quelque autre *grand édifice*, Virgil. *Æneid.* I, 509 : *Mediâ* TESTUDINE *templi.* Mais je me fonderais principalement à cet égard sur le témoignage de Vitruve, qui a consacré tout un chapitre de son septième livre, où il traite des *maisons particulières*, à décrire la construction et le mode de décoration des *cameræ*, et qui fait précéder ce chapitre des paroles que voici, VII, 2, 2, Schneider. : CAMERARUM *dispositiones in* CONCLAVIBUS *expediantur.* Le mot grec καμάρα, dans Diodore de Sicile, XVIII, 26 et 27, et ailleurs encore, a pareillement le double sens de *voûte* et de *chambre voûtée;* ainsi que l'a montré M. Quatremère de Quincy, *Dissertat. sur différ. sujets d'antiquité*, p. 143.

[4] Pausan. II, 27, 3.

leurs, des nombreux travaux de cet artiste et de la nature de son talent; la célébrité qu'il avait acquise par ses *petits tableaux de chevalet, parvas tabellas,* exécutés *à l'encaustique, encausta;* l'heureux emploi qui se pouvait faire de ces sortes de *tableaux* pour en former autant de *caissons* dans une *voûte* ou dans un *plafond;* ce qui répondrait à l'idée de Pline, et ce qui rendrait raison des deux *petits tableaux* de cet artiste placés dans le *tholos* d'Épidaure : toutes ces notions s'accordent si bien entre elles, qu'il n'est guère possible de ne pas se rendre à un pareil accord, et de n'y pas voir en quoi consista précisément le mérite attribué à Pausias, d'avoir été *le premier* qui *orna* de ses *peintures sur bois* les *plafonds* d'édifices d'une certaine importance.

Sans nous engager dans la recherche des faits concernant cette *peinture de plafond,* qui appartiennent à l'époque romaine, ou qui sont étrangers à la Grèce[1], et qui se trouvent ainsi,

[1] J'aurais pu citer l'exemple des *édicules* ajoutés par l'empereur Hadrien à son Panthéon d'Athènes, dont le *plafond* était orné d'*albâtre* et de *dorures,* avec des *peintures* et des *bas-reliefs enchâssés,* Pausan. I, 18, 9 : Οἰκήματα ἐνταῦθά ἐστιν ΟΡΟΦΩι τε ἐπιχρύσῳ καὶ ἀλαβάστρῳ λίθῳ, πρὸς δὲ ἀγάλμασι κεκοσμημένα καὶ ΓΡΑΦΑΪΣ; conf. Moschion. *apud* Athen. V, 207, D : ΓΡΑΦΑΪΣ δὲ καὶ ἀγάλμασι... κατεσκευάστο (τὸ Ἀφροδίσιον); car cet exemple, bien qu'il appartienne à l'époque romaine, ne faisait que reproduire un usage pratiqué dans la haute antiquité, et emprunté, suivant toute apparence, au luxe asiatique. Que l'on se rappelle la manière dont Platon, dans son *Atlantide,* décrit la décoration intérieure du *temple de Neptune,* avec un *plafond d'ivoire, orné d'or, d'argent et d'orichalcon, in Crit.,* 113, C (t. X, p. 48, sqq. Bip.) : Τὴν μὲν ὀροφὴν ἐλεφαντίνην χρυσῷ, καὶ ἀργύρῳ, καὶ ὀρειχάλκῳ πεποικιλμένην. On ne m'opposera pas que l'Atlantide est un roman; car s'il est vrai, ce que j'accorde sans peine, que cette île et ses monuments n'aient existé que dans l'imagination de Platon, des détails purement techniques de décoration, tels que ceux que j'ai cités, doivent avoir été empruntés à des édifices réels, que le philosophe grec avait été dans le cas de connaître, ou dont il avait pu entendre parler dans ses voyages en Asie. Effectivement, les mêmes détails se retrouvent dans la description du pays des Sabéens, d'Arabie, telle que nous la donne Strabon, d'après Artémidore, XVI, 778 : Καὶ γὰρ θυράματα, καὶ τοῖχοι, καὶ ΟΡΟΦΑΙ δ' ἐλέφαντος, καὶ χρυσοῦ, καὶ ἀργύρου, καὶ λιθοκολλήτου τυγχάνει διαπεποικιλμένα; cf. Diodor. V, 43. C'est dans le même système qu'étaient décorés le *temple* et le *palais de Salomon,* Joseph. *Antiq. Jud.* VIII, 5 : Τοὺς ὀρόφους καὶ τοὺς τοίχους τοῖς ἐγκλειομένοις χρυσῷ λίθοις

sous le rapport des temps ou sous celui des lieux, en dehors du cadre de la question actuelle, il nous importe de nous faire une idée exacte de ce genre de travaux, d'après le petit nombre d'exemples fournis par la belle époque de l'art grec, qui peuvent être à notre portée. Or, j'en trouve un qui dut surpasser tout ce que la Grèce avait encore produit de plus élégant et de plus somptueux, dans ce vaisseau d'Hiéron II, à la décoration duquel tous les arts avaient contribué, et dont la description, telle qu'elle nous a été laissée par Athénée[1], est sans contredit une des pages les plus curieuses de leur histoire. Les chambres du second étage avaient un *pavé de mosaïque*, où *toute l'Iliade* était représentée en *petits tableaux*[2], d'une exécution merveilleuse: ἐν οἷς ἦν κατεσκευασμένος πᾶς ὁ περὶ τὴν Ἰλιάδα μῦθος θαυμασίως; et les *plafonds* et les *portes* étaient *décorés de peintures* dans le même goût : καὶ ταῖς ὀροφαῖς καὶ θυρώμασι δὲ πάντα ἦν ταῦτα πεπονημένα. L'appartement dédié à Vénus avait ses *cloisons* et son *plafond* de *bois de cyprès*, ses *portes*, de *citronnier* avec *ornements d'ivoire incrustés ;* et toute cette construction, si précieuse par le travail et par la matière, était *couverte de peintures* et ornée de figures sculptées avec un art exquis : γραφαῖς δὲ καὶ ἀγάλμασι... ὑπερβαλλόντως κατεσκεύαστο. Il ne faudrait

διανθίσας,... τούτοις κατηγλάϊσεν ; et si je ne risquais de m'écarter trop de mon sujet, il me serait facile de montrer que ce système de décoration, dont la Grèce eut un exemple magnifique dans la chambre sépulcrale d'Alexandre, telle qu'elle est décrite par Diodore de Sicile, XVIII, 26 et 27, était essentiellement propre à l'antiquité asiatique. C'est ce que j'aurai lieu d'établir dans mon *Histoire de l'art des Anciens;* et, en attendant, les faits que j'ai cités suffiront pour montrer que l'usage des *peintures* et des *incrustations* de matières précieuses, dans les *plafonds en bois*, avait pu être pratiqué de bonne heure chez les Grecs, initiés de tout temps à la connaissance des arts de l'Asie.

[1] Moschion *apud* Athen. V, 207, D, p. 299-300, Schw.

[2] Voici de quelle manière est indiquée la composition de ce pavé de mosaïque : Δάπεδον εἶχεν ἐν ἀβακίσκοις συγκείμενον ἐκ παντοίων λίθων. Les *petits tableaux*, ἀβακίσκοι, dont il s'agit ici, peuvent avoir servi de modèles à des compositions du genre de celles que nous connaissons par la *Table Iliaque* du Capitole.

sans doute pas s'imaginer que ce luxe de peintures *sur les portes* et *sur les plafonds,* d'accord avec celui des pavés de mosaïque, se rencontrât alors au même degré par toute la Grèce. Le vaisseau d'Hiéron II fut la merveille de son siècle; mais il en était aussi l'expression; et, sauf le mérite de l'exécution, qui dut varier à l'infini, suivant l'importance des édifices, le talent des artistes, le génie des localités, c'était certainement le même goût qui disposait partout, dans les caissons du soffite, des peintures qui répondissent, pour la composition et pour le style, aux compartiments en mosaïque du pavé.

Nous en avons de nouvelles preuves, qui se rapportent à la même époque et qui sont d'une égale valeur, dans la description de la fameuse tente de Ptolémée Philadelphe, dont le *plafond* était *orné de caissons peints*[1] : ἐν ᾗς ΦΑΤΝΩΜΑΤΑ ΓΡΑΠΤΑ· καὶ μέσον ἐτέταλο, et dans celle du vaisseau tessaracontère de Ptolémée Philopator[2], où se trouvait, entre autres appartements richement décorés, une *salle de banquet,* τὸ Συμπόσιον, dont le *plafond carré, de bois de cyprès,* σλέγη τελράγωνος, κυπαρισσίνη, offrait des *ornements sculptés* en relief et *dorés :* γλυπλοὶ δ'αὐτῆς (σλέγης) ἦσαν οἱ ΚΟΣΜΟΙ, χρυσῆν ἔχονλες τὴν ἐπιφανείαν. De pareils exemples qu'il ne serait pas impossible de multiplier, s'il était nécessaire, tous empruntés au luxe des palais de souverains et des habitations privées, tous appartenant au siècle d'Alexandre et de ses successeurs[3], qui est le

[1] Callixen. *apud* Athen. v, 196, C, c. xxv, p. 257, Schw.

[2] Athen. v, 205, D, c. xxxviii, p. 291.

[3] Il ne tiendrait qu'à moi de comprendre dans ce nombre la *chambre sépulcrale* qui transporta le corps d'Alexandre lui-même, et dont tous les détails de la décoration, tels qu'ils sont rapportés par Diodore de Sicile, xviii, 26 et 27, sont certainement empruntés au goût dominant et aux habitudes générales de l'art à cette époque, sauf la richesse extrême des ornements et l'abondance des métaux précieux, qui ne pouvaient se rencontrer à un si haut degré que dans la pompe funèbre du conquérant de l'Asie. Or, je remarque que cette chambre

siècle d'Apelle et de Pausias, m'avaient fait penser, dès le principe, que l'innovation attribuée à Pausias se rapportait de même à la *peinture des plafonds, dans les maisons des riches et des grands*[1]. Ce serait encore là mon opinion, sauf la modification qu'un examen plus approfondi des faits de la question m'a mis dans le cas d'y apporter; et je suis plus que jamais fondé à croire que la *peinture de plafond,* telle qu'elle fut pratiquée par Pausias, et consistant en *petits tableaux à l'encaustique,* employés en guise de *caissons* et encastrés dans les pièces de bois qui formaient le soffite, signala une révolution dans cette branche de l'art, en faisant entrer dans le domaine privé, avec toute la variété et tout l'agrément dont il était susceptible, un genre de peinture qui n'avait été jusqu'alors exercé, sur le plafond des temples, qu'avec beaucoup de sobriété et dans les limites d'un goût pur et sévère.

sépulcrale avait un *plafond voûté, orné de pierres précieuses incrustées en forme d'écailles sur fond d'or :* Καὶ μὲν τὴν κορυφὴν καμάρα χρυσῆ, ἔχουσα φολίδα λιθοκόλλητον. J'observe de plus que le péristyle ionique qui entourait cette chambre avait, sur ses quatre côtés, des *tableaux peints,* en guise de *murs,* dont ils occupaient tout l'espace : ΠΙΝΑΚΑΣ παραλλήλους ζωοφόρους τέτταρας ἴσους τοῖς τοίχοις ἔχον; passage capital, dont il n'a été tenu jusqu'ici aucun compte, ni fait aucun usage dans cette discussion, et sur lequel j'aurai plus d'une occasion de revenir.

[1] On rencontre dans les poëtes attiques plus d'une allusion à ce genre de décoration, concernant les habitations de ce pays. Ainsi, dans la leçon de savoir-vivre et d'urbanité qu'Aristophane fait donner par la bouche de Bdélycléon au vieillard entêté et ridicule de sa comédie des *Guêpes,* il lui recommande ceci entre autres choses, v. 1254, ed. Beck.: Ὀροφὴν θεᾶσαι, κἀκρεκάδι' αὐλῆς θαύμασον; *ayez l'air de regarder avec intérêt les* ornements du plafond, *et d'admirer les tapisseries de la cour.* Ce passage est cité par Athénée, v, 179, B, qui en explique parfaitement l'intention générale, et qui rapporte ailleurs, vi, 236, B, une allusion du même genre, tirée d'une comédie de Diphile. Il fallait donc que, dès cette époque, les maisons des gens riches, à Athènes, eussent leur *plafond décoré,* soit de *bas-reliefs coloriés,* soit de *peintures,* qui ne consistaient sans doute encore qu'en simples motifs d'ornement, ποικιλίαι, ποικίλματα, mais qui devinrent depuis, entre les mains de Pausias, de véritables *petits tableaux;* et c'est de cette manière que je m'étais rendu compte de l'innovation attribuée par Pline à cet auteur. Avais-je eu tort? c'est ce qu'il appartient maintenant au lecteur de décider.

Un usage non moins remarquable qui se fit de la peinture, pour la décoration des édifices sacrés et publics, et qui se rapporte toujours au même principe, c'est celui dont nous trouvons un exemple dans un temple célèbre de Cyzique, construit par deux rois de Pergame, Eumène et Attale, en l'honneur de leur mère Apollonis, avec des *colonnes* portant des *tableaux encastrés*, *στυλοπινάκια*. Il nous est resté, dans l'Anthologie, des inscriptions en vers élégiaques, sur dix-neuf de ces tableaux, qui en indiquent les sujets, tous puisés dans la mythologie; et l'intelligence de ces fragments précieux semble n'avoir rien laissé à désirer, sous le rapport de la langue non plus que sous celui des faits mythologiques qu'ils rappellent, depuis qu'ils ont été, à deux reprises différentes, l'objet d'un travail particulier de la part d'un antiquaire et d'un philologue du premier ordre, l'illustre M. Jacobs[1]. Mais l'opinion des antiquaires n'est pas encore fixée sur la nature même des représentations qui étaient l'objet de ces épigrammes. En s'attachant au sens littéral du mot *στυλοπινάκια*, on devrait y voir de *petits tableaux sur bois encastrés dans les colonnes;* et il semble que ce soit là, en effet, l'idée que s'en était faite M. Jacobs lui-même[2]. Saumaise, qui le premier avait eu connaissance d'une partie de ces épigrammes, et qui en a cité quelques-unes, s'est occupé deux fois du mot *στυλοπινάκια* et de l'idée qu'il exprimait, sans être jamais arrivé sur ce point à une détermination exacte, puisqu'il s'était réduit à présenter l'alternative d'*images* PEINTES *ou* SCULPTÉES, *sur des disques appliqués aux colonnes*[3]. L'usage de

[1] Jacobs, *Exercit critic.* t. II, p. 142, sqq.; Idem, *Anthol. Palat.* t. III, part. III, p. 620-39. Le titre que portent ces épigrammes est celui-ci : Ἐπιγράμματα, ἃ εἰς τὰ ΣΤΥΛΟΠΙΝΑΚΙΑ ἐγέγραπτο, περιέχοντα ἀναγλύφους ἱστορίας, κ. τ. λ.

[2] *Exercit. crit.* II, 142 : Quod ad imagines attinet,... columnis insertæ fuisse videntur; cf. *Anthol. Pal.* XIII, 620; et *Præfat. ad.* Philostrat. *Imag.* p. XLIV, not. 13.

[3] Salmas. *ad Hist. Aug.* II, 355 : Habemus aliquot epigrammata nondùm edita,

ces *disques* ou *boucliers*, avec des *images peintes* ou *sculptées*, usage qui fut commun aux Grecs et aux Romains, autorisait en effet cette double supposition de Saumaise; et le fait que ces boucliers étaient attachés aux colonnes et à la façade des temples, offrait, avec l'emploi des σιλοπινάκια du temple de Cyzique, une analogie frappante. Des antiquaires modernes, tels que Bracci, voyaient dans ces σιλοπινάκια, assimilés aux *boucliers peints* de l'antiquité grecque, de véritables *tableaux sur bois* attachés aux *colonnes*[1]. D'autres, au contraire, tels que notre illustre Visconti, se représentaient les images en question comme des *bas-reliefs, istorie scolpite,* sculptés sur des cartels rectangulaires[2]; et il faut convenir que cette interprétation, qui s'accorde mieux avec l'expression de l'écrivain grec, περιέχοντα ἀναγλύφους ἱστορίας, se trouve d'ailleurs justifiée par l'exemple de ces sortes de cartels sculptés sur les colonnes que nous ont offerts plusieurs temples de l'Asie Mineure, à Labranda, à Mylasa et ailleurs[3]; d'où il résulte effectivement que c'était là une pratique particulièrement affectée par les Grecs asiatiques dans leur architecture. L'exemple que j'ai cité en dernier lieu semble avoir entraîné l'assentiment du savant antiquaire, M. K. Ott. Müller, qui se figure aussi les σιλοπινάκια du temple de Cyzique comme des *tablettes sculptées*[4]; et peut-être ne me conviendrait-il pas d'ajouter à une opinion qui tend ainsi à se fixer un nouveau motif d'incertitude, en revenant à l'idée de Bracci et de M. Jacobs. Mais une opinion qui con-

varias historias continentia, quæ in σιλοπινακίοις erant depictæ vel cælatæ;..... ubi σιλοπινάκια sunt disci vel clypei ad columnas templi affixi. Cf. *Exercit. Plinian.* p. 521, B.

[1] Bracci, *Dissertaz. sopra un clipeo votivo*, etc. p. LXV : Ora σιλοπινάκια, cioè tavole dipinte attaccate alle colonne.

[2] Visconti, *Iscrizion. Triop.*, p. 122, et dans ses *Oper. var.*, t. I, p. 359-60, not.

[3] *Ionian Antiquit.*, t. I, p. 57, c. IV, pl. 3; Choiseul, *Voyage*, t. I, pl. 105.

[4] *Handbuch der Archäolog.* § 157, 3, p. 138.

cilierait toutes les hypothèses, et qui se trouverait d'accord avec toutes les notions que nous possédons d'ailleurs, ce serait de voir, dans ces *stylopinakia* du temple de Cyzique, des *bas-reliefs coloriés* insérés dans les colonnes. Quoi qu'il en soit, et dans tous les cas, le fait même de l'insertion dans les colonnes d'un temple de *bas-reliefs* ou de *peintures*, pour me réduire à la même alternative que Saumaise[1], constitue une pratique d'art liée au même système et dérivée du même principe d'*ornements peints*, rapportés *sur les murs*, *sur les portes* et *sur les plafonds des temples;* et cette notion ne devait pas rester étrangère à un critique qui s'occupait de rechercher l'emploi fait de la peinture dans la décoration des édifices antiques.

§ III.

Des peintures historiques employées à la décoration des édifices d'Athènes.

Maintenant que nous avons acquis d'une manière générale, par la discussion élevée dans le sénat romain au sujet des temples d'Ambracie, et plus expressément encore, s'il est possible, par un certain nombre de faits particuliers, la preuve positive que la plupart des temples antiques où la peinture avait été employée comme moyen de décoration, étaient *revêtus*, principalement *sur leurs murs* et *sur leurs portes*, quelquefois aussi *sur leurs plafonds* et *sur leurs colonnes*, de *tableaux peints sur bois*, nous devons appliquer cette notion à l'examen des monuments attiques qui furent décorés de cette manière, c'est-à-dire

[1] J'observe qu'Ansaldi était resté dans le même doute à cet égard, *de sacr. Tabul. pictar. Usu*, p. 172 : Imagines quædam clypeatæ, aliquandò graphicâ arte, sive coloribus, sed sæpiùs adhùc arte anaglypticâ expressæ, quas aut parietibus adfigebant, aut columnis appendebant; ideòque et σηλοπινάκια (sic) dicebantur.

ornés de peintures, dont la véritable nature est encore controversée entre les antiquaires.

Déjà peut-être nous serions autorisé à entendre dans le sens strictement conforme à cette notion les expressions mêmes qui ont été interprétées de *peintures sur mur,* telles que celles-ci, γραφαὶ ἐπὶ τοίχῳ, ou τοίχων γραφαί, dont Pausanias s'est servi pour désigner, par exemple, les peintures d'un portique du Céramique, ouvrage d'Euphranor[1], et celles du temple de Thésée, dues au pinceau de Micon et de Polygnote[2]; car ces expressions peuvent signifier à la lettre des *peintures placées sur le mur :* ce qui se trouve positivement d'accord avec le fait général que nous connaissons. Je fais observer de plus que, même en n'employant ici que l'élément philologique, M. Hermann est arrivé à la même induction; c'est-à-dire que, en admettant qu'il y ait, dans la pensée de Pausanias, une différence entre ces deux locutions : γραφαὶ ἐπὶ τοίχῳ et γραφαὶ ἐπὶ τοίχου, le savant philologue serait d'avis qu'il faudrait entendre par la première des *tableaux attachés à la muraille,* et par la seconde des *peintures de mur proprement dites*[3]. On voit donc combien l'académicien, qui a insisté avec tant de force et qui s'est appuyé avec tant de confiance sur des expressions telles que celles-ci, γραφαὶ ἐπὶ τοίχῳ, pour y voir en toute occasion des *peintures exécutées sur le mur même,* ce qui n'est vrai, peut-être, d'aucun des exemples qu'il a cités, se trouvait éloigné de la vérité, puisqu'il avait contre lui, à la fois, le témoignage des faits que j'ai rapportés, et dont aucun ne semble avoir été à sa connaissance, et l'interprétation philologique des textes, telle que la propose un critique de l'ordre de M. Hermann. Mais il est évident, de l'aveu de M. Hermann lui-même,

[1] Pausan. 1, 3, 2.

[2] Idem, 1, 17, 2.

[3] Hermann, *de Pictur.* p. 17-18.

qu'on ne saurait trancher une question aussi grave, à l'aide de distinctions aussi subtiles; c'est par d'autres moyens qu'on peut espérer d'arriver à la solution que nous cherchons; et nous y parviendrons sûrement en marchant dans la voie archéologique.

Je laisse de côté, pour le moment, les peintures d'Euphranor, dans le portique du Céramique, *peintures* qui étaient certainement *sur bois,* s'il y en eut dans la Grèce antique. Il ne reste rien au monde, ni des travaux d'Euphranor, ni de l'édifice d'Athènes qu'il avait décoré de ses ouvrages; c'est donc par l'examen des témoignages antiques concernant ces ouvrages d'Euphranor, que nous pourrons parvenir à connaître quelle en était précisément la nature. Occupons-nous d'abord du *temple de Thésée,* qui subsiste encore aujourd'hui, et qui peut nous fournir, dans l'interprétation de témoignages du même genre, une base plus solide, qui nous manque pour d'autres monuments décorés de la même manière.

J'ai déjà dit, et je suis obligé de répéter, que, d'après la manière dont s'exprime Pausanias au sujet des peintures du temple de Thésée[1], on ne peut savoir rien autre chose, sinon que ces *peintures* étaient *dans l'intérieur du temple :* ἐν τῷ ἱερῷ, et qu'elles en décoraient les murailles, *sur les trois côtés de la cella:* τοῦ δὲ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφή. Quant au mode même de leur exécution, les expressions de Pausanias se prêtent également bien, de l'aveu de M. Hermann, ici et dans une foule de cas semblables, aux deux suppositions qu'on peut faire

[1] Ces peintures, ouvrage de Micon et de Polygnote, qui avaient travaillé ici en commun, de même que dans le *Pœcile,* sont indiquées par Arrien, *de Exped. Alex.* VII, c. 13, § 10, d'une manière qui prouve qu'elles conservaient encore alors toute leur célébrité. Seulement, il faut rétablir, dans ce passage d'Arrien, Μίκωνος, au lieu de Κίμωνος, ainsi que l'avait proposé d'abord Kuhn, *ad* Pausan. VIII, 11, 2, et en dernier lieu, Visconti; voy. son *Mém. sur un vase peint,* dans le *Cabin. Pourtalès,* p. 15, not. 55.

à cet égard[1]. Le seul motif tant soit peu plausible qui ait été allégué par des antiquaires, tels que M. K. Ott. Müller, à l'appui de l'opinion que ces *peintures* avaient été *exécutées sur le mur même*, c'est que ce mur, dans l'état actuel du monument, conserve encore une partie du *stuc* dont il fut intérieurement revêtu, et que ce stuc ne peut y avoir été ajouté qu'avec l'intention d'y peindre[2]. C'est là aussi l'argument employé par l'académicien francais; mais, au raisonnement que j'y avais opposé, c'est à savoir, que l'enduit de couleur appliqué aux bas-reliefs de la frise extérieure du temple est resté sensible à l'œil, tandis que des peintures exécutées dans l'intérieur du temple avaient complétement disparu, sans laisser la moindre trace de couleur, le moindre vestige de dessin, ce qui ne semblait guère possible; à ce raisonnement, dis-je, personne encore n'a rien répondu, sans doute parce qu'il n'y avait rien à répondre. Je puis maintenant ajouter deux observations nouvelles qui viennent à l'appui de mon opinion. La première m'est fournie par un architecte danois qui, dans un écrit récemment publié, a consigné le résultat de recherches continuées durant deux mois entiers sur le *Théseion*, et qui a reconnu, sur toutes les sculptures extérieures du temple, l'existence des couleurs

[1] Aussi, le dernier éditeur de Pausanias, M. Siebelis, en considérant les peintures de Micon au *Théseion* comme des *tableaux sur bois, tabulæ pictæ, ad* Pausan. I, 54, s'était-il décidé pour cette opinion, d'après la connaissance qu'il possédait de l'histoire de cette branche de l'art, plutôt que d'après le texte de son auteur.

[2] Feu M. Dodwell, en constatant l'existence de ce stuc, qui offre *l'apparence d'être antique, a classical Tour through Greece,* t. I, p. 365, n'y a remarqué aucune trace de couleurs ou de peintures; et si l'on en découvrait des vestiges, il ne serait pas encore prouvé que cette peinture provînt de l'antiquité plutôt que des Chrétiens, qui purent faire ici ce qu'ils firent au Parthénon, où les parties du mur de la *cella* qui subsistent encore conservent des *restes de peinture chrétienne, ibid.* p. 330, et où l'on voyait, du temps de Spon, une *image de la Vierge* peinte sur la voûte, *Voyage,* t. II, p. 158. Du reste, ni ce voyageur, ni son compagnon, Wheler, n'avaient remarqué de traces de peintures au *Théseion,* Spon, *Voyage,* II, 189, et Wheler, *Voyage,* II, 455.

consistant en *deux nuances* de *rouge* et *deux nuances* de *bleu*, avec du *vert* et de la *dorure*, dont ces sculptures avaient été enduites, en même temps qu'il a remarqué dans la *cella* des *fragments du stuc* dont elle avait été revêtue, et qui s'y trouvent encore adhérents aux parois, en masses plus ou moins considérables[1]. Ce fait, certifié d'une manière aussi positive par un observateur aussi éclairé, laisse subsister dans toute sa force l'objection que, *si l'on eût peint sur ce stuc*, il devrait s'y être conservé quelques vestiges de cette peinture, puisque la couleur appliquée *à l'extérieur du monument* y est restée partout visible[2]; et M. K. Ott. Müller, qui a cru pouvoir appliquer à l'*intérieur du Théseion* l'observation relative au *coloriage extérieur* de cet édifice, et qui a vu dans les *restes du stuc*, encore adhérents aux parois de la *cella*, *une preuve certaine* que les *peintures* de Micon avaient été *exécutées sur ce stuc*[3], me semble avoir fait ici une fausse application des données de M. Semper.

La seconde observation, que je dois à M. Thiersch, dans une lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'écrire, serait bien plus importante en ce qu'elle pourrait fournir un élément de solution vainement cherché jusqu'ici dans les textes antiques et dans les explorations locales. M. Thiersch m'assure qu'au-

[1] *Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, von G. Semper, Altona, 1834, 1-49; voy. p. 49 : Im Inneren der cella des Tempels aber ist derselbe vom höheren Sockel angerechnet, bis auf die Höhe von sechs Steinschichten mit einem dickeren Stuck bedeckt gewesen, wie dieses.. die darin befindliche Stuckmasse zu beweisen scheint. L'auteur n'a connu mes *Observations* que d'après le *Programme* de M. Hermann; et comme il s'en plaint lui-même, il m'est permis de regretter cette circonstance qui l'a empêché de se faire une idée juste de mes opinions.

[2] Semper, p. 47 : Das besagte Monument zeigt *auf seiner äusseren Fläche* noch wohl erhaltene Spuren eines Anstriches, dessen materieller Stoff sich überall, am besten aber an der Südseite des Tempels erhalten hat, ff.; et p. 48 : Eben so waren *die Haut-reliefs* dieses Tempels *ganz mit Farbenkruste* bedeckt.

[3] *Handbuch der Archäol.* § 319, 5, p. 432, IIe Ausg., Breslau, 1835.

dessus d'un socle de marbre blanc qui règne, dans tout le pourtour de la *cella,* jusqu'à une certaine hauteur, il se trouve un *renfoncement* dans la paroi, d'un demi-pouce de profondeur, lequel se termine, à une élévation d'environ quinze pieds, par une frise du même marbre et de la même saillie que le socle. M. Thiersch est convaincu que c'est dans cet *encadrement,* revêtu de stuc, qu'ont été les peintures de Micon et de Polygnote; et, comme il n'existe sur la muraille aucune trace de scellement, aucun vestige de fer, il présume que le dessin de ces peintures a dû être exécuté, sur le stuc encore mou, avec un burin, puis revêtu de couleurs, lesquelles ont depuis complétement disparu. Il ne me conviendrait pas de discuter ici ces idées de M. Thiersch [1], qui ne sont, de son propre aveu, que de pures conjectures; mais je dois me servir du fait important qu'il me fournit, de cet encadrement, d'un demi-pouce de profondeur, qui se trouve dans la paroi, sur trois des côtés de la *cella* du *Théseion.* Or, il est évident que cet encadrement ne peut avoir été pratiqué pour y peindre; car il est sans exemple et sans raison, qu'en peignant *sur le mur,* on n'ait pas peint *à fleur du mur.* Un pareil renfoncement ne peut avoir eu pour objet, dans la construction de l'édifice, s'il y existe en effet, que d'y rapporter des *peintures sur bois,* lesquelles n'avaient pas besoin de *ferrements* pour être scellées, puisqu'il suffisait que les *panneaux de bois* s'ajustassent exactement pour la dimension, comme pour l'épaisseur, dans la cavité préparée à cet effet. Voilà donc une preuve matérielle, fournie par un monument attique du premier ordre, de la

[1] M. Thiersch ajoute à ce renseignement précieux, qui lui paraît mériter d'être vérifié sur les lieux par de nouvelles observations, qu'il se trouvait à Athènes, dans l'hiver de 1831 à 1832, avec trois architectes, l'un français, l'autre allemand, qui l'accompagnait en qualité de dessinateur, et le troisième, M. Semper, du Holstein, celui-là même qui vient de publier les observations citées dans les notes précédentes.

manière dont les peintures s'appliquaient aux murailles des temples grecs; et nous comprenons, maintenant mieux que jamais, comment Pausanias put dire de ces *peintures* qu'elles étaient *sur le mur*, γραφαὶ ἐπὶ τῷ τοίχῳ; comment Tite-Live et Cicéron nous ont représenté, après l'enlèvement de ces *peintures*, les *murailles de ces temples restées nues et dépouillées*, PARIETES NUDATOS, PARIETES NUDOS AC DEFORMATOS. Jusqu'ici, tout est donc parfaitement d'accord, dans les témoignages de l'antiquité et dans les monuments qui en subsistent. Mais abordons enfin le monument par excellence, l'édifice où va se trouver tout à la fois le plus magnifique exemple de *peintures sur mur*, qui existât dans l'antique Athènes, et la preuve la plus péremptoire que ces *peintures, qui recouvraient les murs*, étaient en effet *sur bois :* entrons au *Pœcile*.

Dans la discussion nouvelle dont cet édifice célèbre a récemment été l'objet, on a beaucoup insisté sur l'importance qu'il y avait à mettre, entre les témoignages classiques qui ont rapport aux peintures de Polygnote, et le témoignage de Synésius, qui parle de l'*enlèvement de ces peintures*, un intervalle correspondant à l'espace de temps qui les sépare. Il a semblé que, par ce moyen, la discussion devrait faire un progrès considérable. Ce n'était pourtant pas, à mon avis, une opération, ni bien difficile, ni bien nécessaire, que de rejeter au dernier rang, dans l'ordre chronologique des témoignages qui concernent une question de haute antiquité, celui d'un écrivain du cinquième siècle de notre ère; et il ne fallait réellement pas un bien grand effort d'imagination ou de critique pour disposer les choses de cette façon. Mais ce qui importe encore plus à un raisonnement que la chronologie, c'est la logique; et ce qu'il fallait voir dans le texte de Synésius, ce n'est pas la place qu'il occupe chronologiquement dans l'his-

toire littéraire, mais sa valeur propre et positive dans la question actuelle. De ce que, entre le fait de l'existence des peintures de Polygnote au *Pœcile* d'Athènes, et l'assertion de Synésius, concernant ces peintures, il s'est écoulé près de dix siècles, il ne s'ensuit pas qu'on doive, dans la discussion de ces deux faits, placer, entre la mention de l'un et celle de l'autre, précisément le même nombre de pages; c'est peut-être là de l'arithmétique : mais, encore une fois, ce n'est ni du raisonnement ni de la critique. J'ajoute qu'il n'y avait pas moyen que le témoignage relatif à un *enlèvement de tableaux* effectué sous le règne d'Arcadius, pût se trouver chez un écrivain du siècle de Périclès, ou même du siècle d'Auguste. Il fallait absolument que l'auteur, Synésius ou tout autre, témoin de ces peintures enlevées, eût vécu après cet événement : la chronologie et la raison le voulaient ainsi. Mais il y avait, sur le *Pœcile,* sur son histoire et sur ses peintures, bien d'autres observations à faire, qui étaient et plus neuves, et plus importantes, et plus méritoires, mais qui ont échappé à l'académicien, dans son superstitieux respect pour la chronologie.

Je rappellerai d'abord à ce critique, qui a rassemblé avec beaucoup de soin, mais sans beaucoup de peine, les témoignages, connus de tout le monde, qui prouvent que le portique en question s'appelait *Pœcile,* Ποικίλη, *à cause des peintures dont il était décoré*[1], je lui rappellerai, dis-je, une chose, dont il ne paraît pas avoir eu connaissance, dont il n'a fait du moins aucune mention : c'est que ce portique exista *longtemps* sous le nom de Στοὰ Πεισιανάκλειος, avant d'être *orné de peintures,* qui firent changer ce nom en celui de Ποικίλη. Le

[1] Pausan. I, 15, 1 : Τὴν στοὰν, ἣν Ποικίλην ὀνομάζουσιν ἀπὸ τῶν γραφῶν ; Schol. Aristophan. *ad Lysistr.* 680 : Ποικίλη στοὰ, οὕτω λεγομένη διὰ τὴν ἐνοῦσαν γραφήν.

fait est attesté par Plutarque[1], et par d'autres écrivains grecs, parmi lesquels je citerai Suidas et Diogène de Laërte[2], afin d'avoir occasion de dire que les principaux témoignages qui concernent ce point d'antiquité, y compris celui de Synésius, ont été rapportés par Kuster et par Ménage[3], et afin de pouvoir joindre les noms de ces deux savants hommes à ceux des critiques qui, depuis le grand Casaubon jusqu'à nos jours, ont tous, un seul excepté, regardé les peintures de Polygnote, au *Pœcile* d'Athènes, comme ayant été *sur bois*. Ce fait bien établi, l'induction qu'on peut en tirer n'est pas moins certaine, ni moins importante : c'est que le portique en question n'avait point été construit originairement *pour être orné de peintures*[4]; c'est que, durant un espace de temps assez considérable, il resta privé de ce genre d'ornement, qu'il ne reçut que sous l'administration de Cimon; c'est qu'enfin ces peintures, appliquées après coup à un édifice depuis longtemps construit, pouvaient bien être de ces *peintures sur bois dont on revêtait les murailles* des temples. C'est en effet de cette manière qu'a été entendue cette décoration du *Pœcile* d'Athènes, par l'un des premiers antiquaires de notre âge, M. K. Ott. Müller[5]; et c'est ainsi

[1] Plutarch. *in Cimon.* 4 : Καὶ διὰ τοῦτο φασὶν ἐν τῇ Πεισιανακτίῳ τότε καλουμένῃ, Ποικίλῃ δὲ νῦν στοᾷ ; add. Suid. *v.* Ζήνων : Διὰ τὸ ἐν τῇ στοᾷ τῇ ἐν Ἀθήναις διδάξαι αὐτόν, ἥτις πρῶτον μὲν Πεισιανάκτειος, Ὕστερον δὲ ΖΩΓΡΑΦΗΘΕΪΣΑ, Ποικίλη ἐκλήθη; Anonym. *in Argum. Miltiad. apud* Aristid. : Ἐφ' οὗ ἐψηφίσαντο Ἀθηναῖοι γραφῆναι τὴν Πεισιανακτίαν στοάν, ἥτις Ὕστερον ἐκλήθη Ποικίλη ; voy. Boettiger, *Andeutung*, p. 65, et *Archäol. der Malerei*, p. 275.

[2] Diogen. Laërt. VII, 5 : Ἐν τῇ Ποικίλῃ στοᾷ, τῇ ἢ Πεισιανακτείῳ καλουμένῃ.

[3] Menag. *ad* Diogen. Laërt. II, 271-2. Add. Kuster. *ad* Suid. *v.* Ζήνων, t. II, p. 8.

[4] C'est ce qu'avait aussi reconnu un des modernes historiens de l'art, M. C. L. Stieglitz; voy. ses *Archäol. Unterhaltung*. I, 152.

[5] K. Ott. Müller, *de Phidiæ Vit. et Operib.* p. 6 : Quibus plus ad artium splendorem augendum contulerunt Pœcile porticus, quæ jàm anteà nomine Πεισιανακτείου exstructa steterat, sed tùm primùm PARIETES TABULIS VESTIENDOS præbuit ; et dans la note *f*, il cite à l'appui le passage du rhéteur anonyme déjà allégué par J. Rutgers. *Var. Lect.* V, 1. Je vois enfin, par la manière dont il s'exprime à cet égard, dans la

qu'il faudrait l'entendre, quand bien même on serait privé de tout autre renseignement. Voilà déjà une première notion relative au *Pœcile ;* notion à la fois chronologique et archéologique, qui aurait bien mérité de n'être pas entièrement omise par l'académicien qui attachait tant d'importance à la disposition chronologique du texte de Synésius.

Voici une seconde notion, non moins curieuse, non moins grave, surtout par l'âge et le caractère de son auteur, et dont il ne paraît pas que la valeur chronologique et l'importance réelle aient été mieux appréciées dans le cours de la discussion actuelle où elle a complétement été passée sous silence : c'est l'orateur Æschine qui nous la fournit; et c'est du haut de la tribune d'Athènes, en s'adressant au peuple athénien, que cet orateur, Athénien lui-même, va nous faire entendre en quoi consistaient les peintures du *Pœcile*[1]. « Transportez-« vous encore par la pensée au portique du Pœcile, s'écrie « Æschine; car c'est là, c'est sur la place publique, que se « trouvent pour vous les monuments de toutes les grandes « actions; et quel est celui dont je vous parle, Athéniens? là, « est peinte la bataille de Marathon; et quel est le général? A « cette question vous répondez tous : Miltiade; oui, sans doute; « mais son nom n'est pas tracé sur la peinture. » Il n'est pas possible de faire passer dans notre langue avec toute leur valeur certaines expressions d'Æschine, telles que le mot ὑπομνήματα,

nouvelle édition de son *Handbuch der Archäolog.* § 101, 2, p. 83 : *Die* Peisianaktische *Halle wird zur Gemäldegallerie,* Ποικίλη, *eingerichtet,* que ce savant antiquaire a persisté dans la même opinion ; et je m'en félicite comme d'une preuve d'assentiment donné sur ce point à la mienne.

[1] Æschin. *contr. Ctesiph.* p. 575, Reisk. (186, Bekker.) : Προσέλθετε οὖν τῇ διανοίᾳ καὶ εἰς τὴν στοὰν τὴν Ποικίλην· ἁπάντων γὰρ ὑμῖν τῶν καλῶν ἔργων τὰ ΥΠΟΜΝΗΜΑΤΑ ἐν τῇ Ἀγορᾷ ΑΝΑΚΕΙΤΑΙ. Τί οὖν ἐστιν, ὦ Ἀθηναῖοι, ὃ ἐγὼ λέγω; ΕΝΤΑΥΘΑ ἡ ἐν Μαραθῶνι μάχη γέγραπται. Τίς οὖν ἦν ὁ στρατηγός; οὕτωσὶ μὲν ἐρωτηθέντες ἅπαντες ἀποκρίναισθε ἄν, ὅτι Μιλτιάδης, κ. τ. λ.

et surtout le verbe ἀνάκειται[1], qui s'emploie spécialement en parlant d'*objets déposés* et *fixés* dans un lieu sacré ou public, avec une intention particulière, soit religieuse, soit patriotique. Pour quiconque est familier avec la langue grecque, il est évident que la *peinture* qu'Æschine avait en vue dans ce passage, et qu'il désignait de cette manière : τὰ ὑπομνήματα... ἀνάκειται... ἐνταῦθα, devait être un de ces *tableaux consacrés* et *fixés* dans un lieu public, non une *peinture exécutée sur la muraille même;* il est certain du moins que, s'il se fût agi d'une peinture de cette espèce, Æschine eût dû s'exprimer différemment, qu'il eût indiqué d'une manière quelconque la muraille ornée de cette peinture. Et, sans sortir du *Pœcile*, je trouve, à la fin de la description qu'en fait Pausanias, une locution semblable, employée pour désigner des *boucliers de bronze fixés* de la même manière dans la même muraille : ΈΝΤΑΥΊΘΑ ἀσπίδες ΚΕΊΝΤΑΙ χαλκαῖ[2]. Dans un passage d'une de ses harangues, où Démosthène se sert de la même expression qu'Æschine, ὑπομνήματα, pour désigner le même monument, cet orateur parle de la *peinture* en question, comme se trouvant DANS le *Pœcile*[3] : ἡ ΈΝ τῇ Ποικίλῃ στοᾷ γραφή; et une pareille expression n'a rien non plus qui convienne à une *peinture sur mur,* rien qui ne tende à faire présumer au contraire que c'était une *peinture sur bois.* A l'appui de cette présomption, je fais observer qu'un orateur d'une autre époque, le sophiste Himérius, qui avait passé une partie de sa vie à Athènes, et qui célèbre cette *peinture* de la *bataille de Marathon* comme un des anciens monuments de sa gloire dont Athènes était encore fière[4], emploie, dans la

[1] La valeur de ce mot est parfaitement exposée dans un passage d'Athénée, 1, p. 23, C, c. XLII, p. 87, Schw. : Ἀνακεῖσθαι δὲ φαμὲν ἐπὶ ΆΝΔΡΙΆΝΤΟΣ, κ. τ. λ.

[2] Pausan. 1, 15, 5.

[3] Demosth. *adv. Neær.* p. 1377, Reisk. : Τῆς ἀνδραγαθίας αὐτῶν ΥΠΟΜΝΗΜΆΤΑ ἡ ΈΝ τῇ Ποικίλῃ στοᾷ ΓΡΑΦΗ δεδήλωκεν.

[4] Himer. *Orat.* X, 2, 564, Wernsdorf. : Ἐγὼ ξεναγήσω μὲν ὑμᾶς καὶ ἐπὶ τὰ μεγάλα τὰ

même page, une expression, ἐν τινι ΠΙΝΑΚΙ, qui semble prouver qu'il avait eu précédemment en vue une *peinture sur bois*, bien que cette expression s'applique, dans l'endroit même où elle se lit, à l'ensemble des monuments de l'Acropole. On pourrait observer encore que cette peinture de la bataille de Marathon, ouvrage de Panænus, était surtout remarquable par les portraits des principaux personnages qui y figuraient. Pline et Pausanias font expressément mention de ce mérite de la ressemblance qui avait été portée au plus haut degré dans ces portraits, sous tous les rapports du dessin et de la couleur, de la physionomie et du costume[1]; or, un pareil mérite, qui exige beaucoup d'application et de soin dans l'exécution d'une peinture, ne peut guère se trouver dans une peinture sur mur, dont le travail suppose nécessairement plus de promptitude et de liberté; et si l'on se rappelle enfin que Panænus, auteur de cet ouvrage, peignait habituellement *sur bois;* ce qui résulterait du fait seul de son défi avec Timagoras dans le concours de peinture établi à Delphes, et ce qui n'empêche pas, du reste, que dans une circonstance particulière il n'ait peint ailleurs *sur mur,* comme j'ai montré qu'il le fit à Élis, on conviendra que toutes les présomptions, à défaut d'un témoignage direct, seraient ici en faveur de notre opinion.

ΤΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ· δείξω μὲν ὑμῖν τὸν Μαραθῶνα ἐν τῇ ΓΡΑΦΗΙ; et 3, 566 : Καθάπερ ἐν τινι ΠΙΝΑΚΙ τὰ ΤΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ἀνιστοροῦσι ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ. La similitude des deux locutions est frappante; et ce rapport de mots prouve qu'en décrivant, à quelques phrases de distance, l'effet des monuments de l'Acropole, qu'il compare à celui d'un *vaste tableau*, l'écrivain était encore sous l'impression de la *peinture* du *Pœcile.* Ailleurs encore, le même auteur fait allusion à cette peinture du *Pœcile, Eclog.* II, 17, p. 58 (où Wernsdorf a vu aussi, comme tout le monde, une *peinture sur bois, tabulas nempè pictas in Pœcile*); or, cet écrivain vivait dans le IVe siècle; et c'est dans le court intervalle qui le sépare de l'époque de Synésius qu'avait eu lieu l'*enlèvement* des *tableaux* du *Pœcile;* ce qui vient encore à l'appui du témoignage de Synésius.

[1] Pausan. I, 15, 4; add. Plin. XXXV, 8,

Mais, d'ailleurs, ce témoignage nous est donné pour toutes les peintures du *Pœcile,* en général, et pour celles de Polygnote, en particulier, dans les termes les plus formels et les plus positifs, par un écrivain qui avait été à Athènes, et qui atteste, à deux reprises, que ce portique du *Pœcile,* berceau de la philosophie de Zénon et de Chrysippe, avait cessé d'être le *Pœcile*, *depuis qu'un proconsul en avait enlevé les panneaux de bois illustrés par l'art de Polygnote,* humiliant ainsi l'orgueil de ces philosophes[1]. Contre un témoignage si formel et si précis, que peut-on raisonnablement alléguer? que l'auteur écrivait à la fin du quatrième siècle ? mais il fallait bien, de toute nécessité, qu'il écrivît après l'époque où les peintures avaient été enlevées, pour pouvoir constater leur enlèvement. Que ne dirait-on pas contre un auteur qui eût prédit ou annoncé cet événement avant qu'il eût eu lieu? Et c'est se montrer bien difficile, que de n'accepter un témoignage ni avant ni après le fait qu'il concerne; c'est déclarer qu'on n'en veut à aucun prix et d'aucune époque. Du reste, que reproche-t-on à cet écrivain? C'était un personnage grave et lettré, qui avait visité Athènes, et qui parlait de ce qu'il avait vu; or, c'est certainement un avantage auquel ne peuvent prétendre les critiques qui contredisent aujourd'hui son témoignage. On suppose encore qu'il a bien pu supposer que les peintures de Polygnote fussent sur bois, parce que c'était l'usage de peindre ainsi au quatrième siècle de notre ère. Mais, cette double suppo-

34 : Adeòque ars perfecta erat, ut in eo prælio ICONICOS duces pinxisse tradatur, etc.

[1] Synes. *Epistol.* LIV : Καὶ τὴν ἐν ᾗ Ζήνων ἐφιλοσόφει Ποικίλην, νῦν οὐκέτ' οὖσαν Ποικίλην. Ὁ γὰρ ἀνθύπαλος τὰς ΣΑΝΙΔΑΣ ἀφείλετο· ἔπειτα ἐκώλυσεν αὐτοὺς ἐπὶ σοφίᾳ μεῖζον φρονεῖν ; et *Epistol.* CXXXV : Ὁ γὰρ ἀνθύπαλος τὰς ΣΑΝΙΔΑΣ ἀφείλετο, αἷς ἐγκάθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος. Aucun des manuscrits de Synésius, que possède la Bibliothèque du Roi, et que j'ai consultés, n'offre de variantes tant soit peu importantes dans le texte de ces deux passages.

sition qu'on oppose à un témoignage formel, prouve que l'on s'est doublement mépris, en méconnaissant l'usage du siècle de Polygnote, qui était généralement de *peindre sur bois,* et celui du siècle de Synésius, qui était généralement aussi de *peindre sur mur;* en sorte que, si l'évêque de Cyrène eût jugé de la nature des peintures du *Pœcile* d'après la pratique de son temps, il eût dû croire qu'elles étaient *sur mur,* et il n'aurait jamais imaginé qu'elles eussent été *sur bois.* Enfin on suppose, car c'est toujours par supposition que l'on procède, que le proconsul romain qui fit enlever les *tableaux* du *Pœcile,* pour en écarter les philosophes qui s'y rassemblaient, aurait bien mieux rempli cet objet en dégradant l'édifice où se trouvaient ces peintures, en en *grattant les murailles :* or, c'est là une supposition que je ne me permettrai pas de réfuter; car je ne pourrais y répondre sérieusement; et je me bornerai à dire que si l'évêque de Cyrène, qui n'aimait pas mieux les philosophes que le proconsul, et qui s'applaudissait de leur dispersion, comme d'une victoire remportée sur le paganisme expirant, eût vu dans le *Pœcile* des *murailles grattées,* il n'aurait pas parlé de *panneaux de bois enlevés;* car l'un ne lui aurait pas coûté plus que l'autre à dire, attendu que ces deux procédés lui étaient pareillement indifférents, comme les peintures mêmes. Synésius n'avait pas ici de système à soutenir, pas d'opinion à faire prévaloir, en fait de peintures; il ne s'occupait pas, en amateur, ou en antiquaire, des travaux de l'art grec, et peu lui importait qu'ils fussent *sur mur* ou *sur bois.* Il n'était sensible qu'à une chose, à un *enlèvement de tableaux,* qui avait produit une dispersion de philosophes; et s'il n'a vu dans le *Pœcile* que ce qu'il rapporte en témoin oculaire, c'est qu'il n'y avait pas eu autre chose; toutes les subtilités du monde, toutes les argu-

ties, toutes les chicanes, ne changeront rien à la nature de ce fait, ni à la valeur de ce témoignage. Une dernière ressource restait au critique, qui voulait absolument trouver dans le *Pœcile* des *peintures sur mur;* c'est une expression dont le poëte latin Perse s'est servi pour désigner ces peintures[1] : *braccatis illita Medis Porticus.* Mais, malheureusement encore pour le critique, qui ne se montre pas ici bien rigoureux dans le choix de ses autorités, et qui accepte Perse à défaut de tout autre, le mot *illini,* qu'il a cru propre exclusivement à la *peinture sur mur,* s'emploie tout aussi bien, et plus fréquemment encore, pour la *peinture sur bois;* et c'est ce que lui eût appris la lecture, même la plus superficielle, du livre de Pline[2] : en sorte que le témoignage de Perse ne prouve rien, ou prouve tout ce que l'on veut : ce qui revient au même.

C'est pour ne laisser aucun texte sans examen, aucune difficulté sans réponse, que j'ai relevé les observations dirigées en dernier lieu contre le témoignage de Synésius ; car j'aurais pu sans nul doute, et peut-être aurais-je dû me dispenser d'y répondre. Ce témoignage, si précieux par l'époque à laquelle il appartient, si grave par le caractère de l'écrivain dont il émane, si important enfin dans la question qui nous occupe, a été admis, dans toute sa valeur, par tous les critiques, depuis Casaubon jusqu'à M. Hermann ; et ce qui pouvait manquer encore à son autorité vient de lui être définitivement acquis par les efforts mêmes qu'on a faits en pure perte pour le détruire. Nous pouvons donc, maintenant

[1] Pers. *Sat.* III, 53 ; cf. Casaubon. *ad h. l.* M. K. Ott. Müller a lu ici *Persis,* au lieu de *Medis,* je ne sais sur quelle autorité ; voy. son *Handbuch,* § 135, 2.

[2] Plin. XXXV, 10, où il parle du vernis d'Apelle : Atramento ILLINEBAT ità tenui, etc., et passim. Une expression équivalente d'un autre poëte latin, Calpurn. *Eclog.* VII, 47, *apud* Wernsdorf. *Poët. Lat. Min.* II, 168 : *illita porticus auro,* peut s'entendre d'un portique *plaqué de lames d'or,* aussi bien que d'un portique *doré.*

plus que jamais, tenir pour certain que les peintures dont Polygnote, et avec lui Micon[1] et Panænus, avaient orné le *Pœcile* d'Athènes, étaient *sur bois;* conséquemment, que c'étaient des *tableaux* appliqués aux murailles. Cette notion se trouve d'ailleurs confirmée par d'autres faits du même genre, qui sont venus de divers côtés à notre connaissance, et dont il n'a été tenu aucun compte, ni fait aucune mention. Je veux parler de quelques autres *tableaux* placés plus tard dans le *Pœcile,* tels que celui des *Héraclides,* ouvrage de Pamphile, auquel il est fait allusion dans un passage d'Aristophane[2]; tels encore qu'un *portrait de Sophocle,* peint dans le rôle de Thamyris[3], et qui était certainement, comme tous les *portraits* exposés dans un lieu public, une *peinture sur bois :* en sorte que tous les renseignements qui peuvent concerner les *peintures* du *Pœcile,* à quelque époque de l'antiquité qu'ils appartiennent, s'accordent pour nous en donner la même idée.

Mais il ne suffit pas d'avoir montré, par un témoignage irrécusable, et par un assez grand nombre de faits qui viennent à l'appui, que les *peintures* du *Pœcile* étaient *sur bois;* il faut prouver encore que, dans la plupart des édifices publics qui

[1] Aristophane avait en vue ces peintures de Micon au *Pœcile, Lysistrat.* v. 680; et la glose du Scoliaste n'est pas inutile à rappeler : Ποικίλη στοὰ, οὕτω λεγομένη διὰ τὴν ἐνοῦσαν γραφήν; cf. Demosth. *adv. Neær.* p. 1377.

[2] Aristophan. *Plut.* 385 ; conf. Schol. *ad h. l.;* vid. Beck. *Commentat.* t. III, p. 202. Les objections que M. Boettiger a faites contre cette peinture de Pamphile et contre ce témoignage du Scoliaste ont été réfutées par M. Sillig, *v.* Pamphilus, p. 313-14, dont l'opinion à cet égard est conforme à celle des historiens de l'art, tels que Winckelmann, *Werke,* t. VI, P. I, p. 85, ff.; et H. Meyer, *Gesch. d. bild.* K. I, 166 ; ainsi qu'à celle des plus habiles critiques, tels que M. K. Ott. Müller, *Prolegom. zu ein. wissenschaft. Mytholog.* 400, ff.

[3] Ister *apud* Auct. anonym. *vit.* Sophocl. p. x, ed. Brunck. M. Boettiger a proposé également, au sujet de ce *portrait* de Sophocle, placé au *Pœcile,* des doutes qui ne semblent pas fondés, *Archäol. der Malerei,* 279. Le trait rapporté par Athénée, 1, p. 21, F, c. XXXVII, p. 77, Schw. : Καὶ τὸν Θάμυριν διδάσκων (ὁ Σοφοκλῆς), αὐτὸς ἐκίθαρισε, prouve le succès qu'avait obtenu Sophocle dans ce rôle de Thamyris.

furent ornés de cette manière, même à une époque où la peinture sur mur était généralement pratiquée dans les maisons, c'est toujours de *tableaux appliqués à la muraille* qu'il faut entendre ce genre de décoration, toutes les fois qu'il s'agit de peintures d'un certain ordre, de peintures historiques, provenant de maîtres habiles. Or, il nous reste à cet égard un témoignage bien positif, et un exemple bien authentique, dont je ne puis m'expliquer comment le souvenir, s'il s'est présenté à la pensée du savant académicien, ne l'a pas détourné de son entreprise, et dont je puis encore moins concevoir que la connaissance soit restée étrangère à un critique qui se proposait d'écrire sur la peinture. Je veux parler des *tableaux placés dans un portique* à Naples, dont la description fait le sujet de l'ouvrage de Philostrate l'ancien. La question de savoir si ces *tableaux* décrits par Philostrate étaient des peintures réelles ou supposées; cette question, qui a pu d'abord être controversée, avec plus ou moins de raison, est aujourd'hui décidée, de l'avis des plus habiles critiques du dernier siècle et du nôtre, qui s'accordent tous à regarder les *tableaux* dont il s'agit comme des *tableaux* qui existèrent en réalité, et non pas seulement dans l'imagination de l'écrivain. C'est l'opinion que l'illustre Heyne, si versé dans la science de l'antiquité et dans l'histoire de l'art, a savamment établie[1]; c'est celle qu'ont embrassée les derniers éditeurs de Philostrate, tous deux antiquaires et philologues du premier ordre, M. Jacobs[2] et M. Welcker[3]. Mais même, en admettant, contre toute raison, que les peintures décrites par Philostrate comme existant dans un portique à Naples ne fussent en effet, pour cet écri-

[1] Heyn. *Opuscul. Academ.* t. V, p. 15, sqq.

[2] Jacobs, *Præfat. ad* Philostrat. Sen. *Imag.* p. XVII-XX.

[3] Welcker, *ad* Philostrat. Sen. *Præfat.* p. LV-LXXII. Voy. aussi Boettiger, *Archäol. Museum*, Th. I, p. 19, 1).

vain, que des fictions propres à motiver certaines théories d'art et de goût, son témoignage, en ce qui concerne la *manière dont ces peintures étaient placées* dans le portique en question, n'en conserverait pas moins toute sa valeur; car il est évident qu'il n'a pu se fonder à cet égard, pour accréditer sa fiction, que sur une pratique usuelle : en un mot, que, si les peintures mêmes étaient de son invention, la manière dont il les suppose placées devait être conforme à l'usage établi.

Or, comment Philostrate, dans le préambule de son livre, décrit-il ces peintures, dans le portique[1] où il prétend les avoir vues? Il dit que *ce portique, orné de marbres précieux, l'était bien davantage par les* peintures *dont il brillait,* et que *ces* peintures *étaient des* tableaux insérés dans la muraille[2] : Στοά τις ἐξῳκοδόμηται.... Ἤστραπται μὲν οὖν καὶ λίθοις, ὁπόσους ἐπαινεῖ τρυφή· μάλιστα δὲ ἤνθει ΓΡΑΦΑΪΣ, ΈΝΗΡΜΟΣΜΈΝΩΝ αὐτῇ ΠΙΝΑΊΚΩΝ. Ces expressions sont claires et positives; elles n'offrent aucune équivoque, aucune difficulté; elles signifient bien certainement que les *peintures* dont il s'agit étaient des *peintures sur bois,* des *tableaux, πίνακες,* et que ces *tableaux* étaient *encastrés, enchâssés, insérés dans le mur du portique, στοᾷ ἐνηρμοσμένοι πίνακες.* Aussi, tous les interprètes ont-ils entendu ce passage de la même manière. M. Jacobs cite, à l'appui de cette phrase de son auteur, un autre passage du même écrivain[3], où

[1] On peut regarder comme un exemple de ces sortes de *portiques publics,* qui s'est conservé jusqu'à nous, l'édifice vulgairement appelé *basilique,* à Pæstum, où les antes avec arrachements de murs retrouvés par M. Labrouste, prouvent qu'il y eut en effet l'emploi de murailles joint à celui de colonnades. M. Hittorff a restauré, d'après le même principe, le *portique* de Thoricus, en y ajoutant deux murs latéraux; et, fidèle à son système, il a supposé que ces *murs* étaient *ornés de peintures;* voyez ses *Antiquit. inéd. de l'Attiq.* pl. VII, et ch. IX, p. 62, not. Mais ce n'est là qu'une supposition fort innocente.

[2] Philostrat. Sen. *Imag.* Proœm. p. 4, ed. Jacobs.

[3] Philostrat. *Vit. Apollon.* II, 20, p. 71.

il s'agit de *peintures exécutées* sur des *tables de bronze* et *insérées* aussi *dans le mur* : χαλκοῦς ΠΙ'ΝΑΚΑΣ, οἱ 'ΕΓΚΕΚΡΟ'ΤΗΝΤΑΙ ΤΟΙ'ΧΩι ἑκάστῳ γεγραμμένοι[1]; et à cette occasion, il déclare adhérer à l'opinion de M. Boettiger, qui acquiert ainsi un puissant auxiliaire. M. Welcker à son tour, dans ses observations sur ce passage, ne s'exprime pas avec moins de conviction et d'autorité[2]. Il rappelle à ce sujet les peintures du *Pœcile* d'Athènes qui étaient, suivant lui, précisément dans le même cas, c'est-à-dire des *panneaux de bois insérés dans la muraille ;* et en s'en rapportant aussi sur ce point à l'opinion de M. Boettiger qu'il embrasse, il s'autorise de l'exemple d'Auguste, qui *inséra de cette même manière deux tableaux dans le mur de sa curie : duas tabulas impressit parieti ;* puis, du témoignage de Synésius, qui ne laisse aucun doute à ses yeux. Le docte Heyne n'avait pas été moins affirmatif à cet égard; après avoir observé qu'il ne s'agissait pas ici de *murs peints,* mais bien de *tableaux insérés dans le mur, achetés et rassemblés de toutes parts : non ergò fuere picti parietes; sed tabulæ parieti insertæ, eæque undiquè conquisitæ seu collectæ,* il généralisait cette observation en l'appliquant à tous les portiques publics des villes grecques qu'il était d'usage d'orner de *tableaux ainsi encastrés dans la muraille,* et en se fondant, à ce sujet, sur l'exemple des *portiques* de Rome, qui répondaient aux *Lesché* de la Grèce, et qu'on savait avoir été ornés de *tableaux* de Zeuxis, de Pausias,

[1] Jacobs, *Præfat. ad* Philostrat. p. XIV : Hæ (imagines) non picturas parietum, non magni, ut vidimus, apud antiquos factas, sed tabulas nobis ante oculos ponunt parietibus insertas. Dans la note 13, p. XLIV, ce savant cite les στυλοπινάκια du temple de Cyzique ; ce qui prouve qu'il les regardait comme des *peintures encastrées,* et il renvoie à M. Boettiger, *Archäol. der Malerei,* p. 281.

[2] Welcker, *Præfat. ad* Philostrat. p. LXI, et 198 : Polygnoti quoque tabulas Athenis ἐν τῇ Ποικίλῃ parietibus insertas, apparet ex loco *Synesii* Epist. CXXXV, p. 272, B, quo ad hanc rem usus est doctissimus *Böttigerus* in Archæol. Pictur. p. 280, sqq.

de Théodore, et de tant d'autres illustres maîtres de la Grèce, rassemblés de toutes parts et disposés de cette manière[1].

Ajouterai-je maintenant que l'habile antiquaire napolitain Ignarra, en parlant de cet antique monument de sa patrie, décrit par Philostrate, et en le comparant à la *pinacotheca* de Pétrone[2], s'en était fait la même idée[3]? Que Requeno était aussi d'avis que les peintures de Polygnote et des autres grands peintres de l'antiquité, étaient *sur des panneaux de bois insérés dans les murailles*[4]? Que Grund exprimait positivement la même idée, spécialement pour les peintures du *Pœcile*, et en se fondant sur le témoignage de Synésius[5]? Rappellerai-je enfin l'opinion que j'ai déjà citée de l'académicien de Cortone, qui s'était occupé avec un soin particulier de l'histoire de la peinture[6]? Et, pour terminer cette énumération par le nom de l'antiquaire de nos jours qui a fait de l'art de Phidias et de son époque l'objet d'études approfondies, dirai-je que c'est aussi, en ce qui concerne les peintures du *Pœcile*, le sentiment de M. K. Ott. Müller[7]? Que pourrait opposer, à un fait aussi grave, à un exemple aussi authentique que celui des *tableaux* de Philostrate, appuyé de l'assentiment de tant d'illustres critiques et d'habiles antiquaires, l'académicien de nos

[1] *Opuscul. Academ.* t. V, p. 14, *i*) : Erat autem is solemnis mos, ut tabulas pictas conquisitas in parietibus porticuum includerent, quas etiam habebant gymnasia et academiæ, etc. La note entière de Heyne est reproduite par M. Welcker, à l'endroit précédemment cité.

[2] Petron. *Sat.* c. 83 : In PINACOTHECAM pervenit, vario genere TABULARUM mirabilem.

[3] Ignarra, *de Palæst. Neapolit.* p. 192.

[4] Requeno, *Saggio*, etc. I, 325, *a*) : Un testimonio... mi fa dubitare se Apelle, Polignotto, ed altri pittori,... or ne' portici, or ne' templi dipingessero, sopra le tavole incassate nelle pareti.

[5] Grund, *die Malerei der Griechen*, t. II, p. 559 : Nicht auf Mauer, sondern auf Holz gemalt, und die Gemälde waren in die Wand eingepasst. So waren die grossen Werke des Polygnot in Pökile *auf Holz gemalt*; et il cite Synésius, *Epistol.* cv.

[6] *Att. di Corton.* t. IX, p. 224, 12); voy. plus haut, p. 72, 1).

[7] *De Phid. Vit. et Operib.* p. 6, et *Handbuch der Archäol.* § 101, 2, p. 83.

jours, qui s'est embarqué dans l'opinion contraire, avec le seul secours de M. Hittorff, et sans un seul texte en sa faveur? Il me serait peut-être permis de témoigner quelque surprise sur le procédé d'un critique qui choisit un pareil auxiliaire, en reniant de tels guides, et qui entreprend de traiter une question d'antiquité sans connaître ou sans employer tant de témoignages antiques, tant d'opinions modernes qui s'y rapportent. Mais, sans m'arrêter à des considérations de ce genre, je fais observer que le témoignage de Philostrate a d'autant plus de prix, qu'il appartient à une époque où la peinture était devenue vulgaire par l'usage de peindre sur mur, et qu'il prouve que, même à cette époque, les peintures d'un certain ordre, copies ou réminiscences d'anciens *tableaux, s'exécutaient* encore *sur bois* et *s'encastraient dans le mur.* Une notion si grave, si importante, dans l'intérêt de la question actuelle, méritait bien d'être mise dans tout son jour; mais ce n'est pas là le seul éclaircissement que nous devions à Philostrate; en voici un autre qui n'est pas sans quelque valeur.

On se rappelle le tombeau de Xénodicé, à Sicyone, décrit par Pausanias[1], en des termes dont la véritable interprétation a échappé jusqu'ici à tous les critiques : πεποίηται δὲ (τὸ μνῆμα) οὐ καλὰ τὸ ἐπιχώριον τρόπον, ἀλλ' ὡς ἂν τῇ ΓΡΑΦΗι μάλιστα ἁρμόζοι. Il s'agit ici d'un monument sépulcral *construit de manière que l'intérieur de l'édifice* pût cadrer *avec la* peinture *dont il était décoré.* Mais la phrase de Pausanias est tellement construite elle-même, qu'on n'avait pu jusqu'ici en inférer avec certitude que la *peinture* fût exécutée *sur le mur* même, plutôt que *sur panneau de bois* rapporté dans la muraille; et en me prononçant en faveur de la première supposition[2], contre le sentiment des interprètes, et en particulier de M. Siebelis,

[1] Pausan. II, 7, 4.

[2] Voy. mes *Observations*, p. II, 1).

qui avait adopté la seconde, je n'avais pu m'empêcher de témoigner une incertitude motivée sur l'ambiguité du texte de Pausanias, et partagée encore en dernier lieu par M. Hermann[1]. Mais maintenant je n'hésite point à déclarer que la *peinture* en question était *sur bois ;* et c'est la circonstance indiquée par Philostrate qui m'a éclairé sur ce point, en me fournissant, dans les expressions : Ἐνηρμοσμένων αὐλῇ (στοᾷ) πινάκων, dont il se sert pour désigner des *tableaux ajustés dans le mur d'un portique,* un exemple tout à fait analogue à celui des peintures du monument de Xénodicé, en même temps qu'une locution absolument conforme à celle de Pausanias : ὡς ἂν τῇ γραφῇ μάλιστα ἁρμόζοι. En rapprochant ces deux textes, il devient évident que, de part et d'autre, il s'agit de peintures disposées de la même manière ; conséquemment, que le tombeau de Xénodicé avait été construit *pour recevoir une peinture qui s'y ajustât exactement,* ὡς ἂν τῇ γραφῇ μάλιστα ἁρμόζοι[2]. Nous acquérons ainsi, avec l'intelligence certaine d'un texte de Pausanias, un exemple authentique de l'emploi de la peinture sur bois, fourni par un monument de Sicyone ; exemple conforme, du reste, à tout ce que nous connaissions de l'histoire de cette école de Sicyone, qui ne s'exerçait que sur le bois ; et je me trouve fondé maintenant à

[1] Hermann, *de Pictur.* p. 10 : Sed illæ (imagines pictæ) utrùm in pariete an in tabulâ pictæ fuerint non est declaratum.

[2] Je trouve, dans un passage d'Athénée, un exemple analogue à celui-là, et où se reproduit la même expression ; c'est dans la description du célèbre vaisseau tessaracontère de Ptolémée Philopator, dont la *salle principale,* ὁ μέγιστος οἶκος, avait un entablement en or, sur lequel était *rapportée* ou *incrustée* une *frise* de *figures de bas-relief, en ivoire* : Ἐφ' οὗ διάζωσμα ΕΦΗΡΜΟΣΤΟ, περιφανῆ ζώδια ἔχον ἐλεφάντινα, Callixen. *apud* Athen. v, 205, c. XXXVIII, p. 291, Schw. ; et sans multiplier les citations de ce genre, je fais observer que Diodore emploie, à plusieurs reprises, le mot en question avec le même sens, par exemple, XVIII, 26 : Τῷ σώματι κατεσκευάσθη χρυσοῦν σφυρήλατον ΑΡΜΟΖΟΝ φέρεπον, et plus loin : Ἐπάνω δὲ τῆς θήκης ἐπετίθετο καλυπτὴρ χρυσοῦς, ΑΡΜΟΖΩΝ ἀκριβῶς.

retirer une concession que j'avais cru devoir faire à l'opinion de la peinture sur mur, bien qu'encore avec beaucoup de réserve, et même, je dois l'avouer, avec quelque répugnance[1].

Il ne serait pas impossible non plus, avec le secours de ce texte de Pausanias, et avec l'exemple du temple de Thésée, de se représenter de quelle manière avait été réservée, dans la construction du tombeau de Xénodicé, la place que devait y occuper la peinture[2]. Effectivement, nous savons qu'en pareil cas on pratiquait, dans l'épaisseur du mur, un *enfoncement* ou *encadrement* où venait se placer le *panneau de bois peint;* et nous retrouverons, dans un temple antique de Rome, qui s'est conservé, avec les murs de sa *cella* et avec son plafond, à peu près dans leur premier état, un exemple de cette pratique, qui achèvera de nous en convaincre. Or, je présume que cette sorte d'enfoncement, plus ou moins profond, était ce que l'on appelait chez les Grecs Ζωθήκη, mot qui avait passé dans la langue latine, *Zotheca*, pour désigner un enfoncement pareil, propre à contenir une *figure*, Ζῶον, soit *peinte*, soit *sculptée*. Une inscription, trouvée à Gabies, où ce mot est employé avec cette signification indubitable : SIGNIS ÆREIS N. IIII. DEPOSITIS IN ZOTHECIS[3], a été fort judicieusement mise à profit par M. Quatremère de Quincy[4], pour prouver qu'il avait dû exister dans beaucoup de temples de la Grèce une disposition, rendue par le mot *zotheca*, qui est purement grec, et qui exprime

[1] Je puis lui rendre ce que je lui enlève ici ; et c'est Pline qui m'en fournit le moyen, par la manière dont il parle du tombeau érigé, à Sicyone, au poëte *Télestès*, par le tyran Aristrate. Ce monument fut *décoré de peintures*, de la main de Nicomaque ; et l'*extrême célérité* avec laquelle furent exécutées ces peintures, *en peu de jours : paucisque diebus absolvisse celeritate et arte mirâ*, Plin. XXXV, 10, 36, autorise à croire qu'elles étaient sur mur.

[2] Ce qui répondrait à l'interprétation latine proposée par M. Siebelis, *ad* Pausan. t. I, p. 181 : *Ut* tabula picta *in eo collocanda locum haberet.*

[3] Visconti, *Monum. Gabin.* III, p. 129-33.

[4] *Dictionn. d'Architect.* t. II, p. 730-31, au mot *Zotheca*, 2e édit.

l'idée d'un *réceptacle à figure,* de ce que nous appelons une *niche,* pratiquée à plus ou moins de profondeur dans l'épaisseur du mur. Depuis longtemps, Saumaise avait cité les textes antiques, y compris une inscription latine[1], où se trouvait le mot *zotheca,* et son diminutif *zothecula,* employé deux fois par Sidoine Apollinaire[2], pour désigner un petit *réceptacle à livres,* une espèce d'*armoire*[3]; et bien que le mot Ζωθήκη ne se soit encore rencontré, à ma connaissance, dans aucun texte grec, il n'est pas douteux, d'après sa forme même, et d'après d'autres mots composés, qui se rapportent à la même racine, tels que Ζωγράφος, Ζωφόρος, qu'il n'ait dû être employé, chez les Grecs, pour désigner, ainsi que chez les Latins, cette espèce d'*enfoncement* ou de *niche* pratiquée dans l'épaisseur du mur *pour y encastrer des peintures,* comme nous en avons un exemple au temple de Thésée, ou *pour y placer des statues*[4], comme nous l'apprenons par l'inscription de Gabies.

Je puis maintenant produire, en guise de corollaire, un

[1] Cette inscription, citée par Saumaise, est rapportée par Gruter, p. XLIX, n. 3, et *par* Pitiscus, *Antiquit. Roman.* t. I, p. 898-99. Une autre inscription latine, qui se trouvait à Rieti, et que Spon a publiée, *Miscellan.* p. 232, offrait cette mention : *zothecam honoris causâ publicè dederunt ;* voy. Morcelli, *de Styl. vet. Inscript.* I, p. 126. Cette inscription a été reproduite par Muratori, p. 690, n. 2.

[2] *Epist.* VIII, 6, IX, II; cf. *ad hh. ll.* Sirmond.

[3] Salmas. *Exercit. Plinian.* p. 1209 (850-51, ed. 1689). L'erreur de ce grand critique, qui avait cru, sur la foi de l'inscription dédiée *Herculi Saxsano,* qu'il s'agissait d'une espèce de *cage* servant à renfermer des animaux vivants, pour l'usage des sacrifices, a été réfutée par Visconti, dans ses *Monumenti Gabini,* p. 130.

[4] Ces sortes de *niches,* en forme d'*édicules,* servant à renfermer des statues, telles qu'on en voit au Panthéon, de Rome, au temple d'Isis, de Pompeï, et à d'autres édifices antiques; telles que l'indication s'en trouve dans quelques inscriptions latines, une desquelles est rapportée par Fabretti, *Inscript.* p. 688, n. 100, devaient affecter souvent la forme hémisphérique. J'en trouve un exemple indiqué par Pausanias, dans ce passage de sa description du Forum de Trajan : εἰκόνες αἱ τοῖς καθασκευάσμασι τοῖς περιφερέσιν ἐγκείμεναι, Pausan. V, 12, 5, où l'on a vu des *statues* érigées *sur des piédestaux ronds,* tandis qu'il y fallait voir des *statues* placées *dans des niches circulaires,* ἐγκείμεναι.

texte grec qui ne laisse aucun doute sur le fait de l'*insertion de peintures dans le mur*, et qui exprime cette notion d'une manière si claire et si positive, qu'il y aurait lieu de s'étonner qu'un pareil témoignage n'eût pas été allégué dans cette discussion, si quelque chose de ce genre pouvait encore surprendre de la part du savant académicien. Voici ce témoignage, tel qu'il est cité par le Scoliaste d'Aristophane[1], et par Suidas[2] :

Χ' ὅπως ἔχῃ τι βουκόλημα τῆς λύπης,
Ε'ΝΕ'ΘΗΚΕ τοῖς ΤΟΙ'ΧΟΙΣ ποικίλας ΓΡΑΦΑ'Σ ζώων.

Il s'agit évidemment ici de *peintures*, γραφάς, non *d'animaux*, ζώων, comme on l'avait cru d'abord, mais *de figures diverses*, ποικίλας ; peintures qu'on *insérait*, qu'on *encastrait dans les murs*, ἐνέθηκε τοῖς τοίχοις, de manière à s'en faire un *moyen de tromper la douleur*, un *sujet de distraction*, βουκόλημα τῆς λύπης. C'est ici un usage domestique et privé de la peinture, que l'on peut étendre sans difficulté à l'emploi qui s'en faisait dans les édifices publics ; car nous avons à cet égard encore un témoignage authentique, et qui plus est, un texte légal[3] : TABULÆ PICTÆ *pro tectorio* INCLUDUNTUR ; et cet usage des Grecs, ainsi confirmé par l'autorité du législateur romain, ne peut se concevoir qu'au moyen de *peintures sur bois appliquées sur la muraille*. C'est effectivement là l'idée que comporte le mot ἀνέθηκε, qui se lit dans le Scoliaste d'Aristophane ; à plus forte raison, la leçon ἐνέθηκε, admise par Suidas, et préférée par

[1] Scholiast. Aristophan. *in Pac.* v. 153.

[2] Suid. *v.* βουκολήσας. Le dernier éditeur, M. Gaisford, lit, sur la foi de tous les manuscrits dont il a fait usage, ἐνέθηκε τοῖς τοίχοις ; et quant à l'auteur original à qui Suidas avait emprunté ce distique, il se borne à citer l'opinion de Tyrwhitt, qui l'attribuait au fabuliste Babrius, p. 40.

[3] *Digest.* XIX, 1, 17, 3. C'est M. K. Ott. Müller qui m'a fourni ce passage cité par lui dans la nouvelle édition de son *Handbuch der Archäol.* § 319, 5, p. 432, et à qui j'aime à devoir cette notion précieuse.

deux des plus habiles critiques modernes, Hemsterhuis[1] et Tyrwhitt[2], offre un sens plus explicite et plus positif encore. Mais, de ces deux leçons, ἀνέθηκε et ἐνέθηκε, quelle que soit celle que l'on adopte, ce qui pour moi est tout à fait indifférent, attendu que j'attache la même idée à l'une et à l'autre; le fait qui me touche, le fait de l'*insertion* des *tableaux dans le mur,* n'en demeure pas moins établi d'une manière irréfragable. Ce qui résulte encore de ce texte en faveur de mon opinion, c'est un nouvel exemple du mot γραφάς employé comme équivalent de πίνακας; et quant à la valeur même du témoignage, qu'on présume avoir fait partie d'un des apologues de Babrius, que cette conjecture, admise par quelques critiques et rejetée par d'autres[3], soit fondée ou non, l'importance qu'acquerra la notion qu'il nous procure croîtra en raison même de l'époque plus récente qu'on lui assignera : ce qui est trop manifeste pour avoir besoin d'être prouvé.

Je vais reprendre l'examen des monuments attiques décorés de peintures; et maintenant qu'il est avéré par l'exemple du *Théseion* et par celui du *Pœcile,* que ces peintures étaient *exécutées sur bois* et *appliquées aux murailles,* il nous sera plus facile d'apprécier la nature des peintures, placées dans d'autres édifices, dont la détermination, au jugement de M. Hermann, est restée encore incertaine.

Il existait, dans le *temple de Vénus,* à Athènes, une peinture représentant l'*Amour ailé* et *couronné de roses,* qu'on attribuait

[1] Hemsterhuis, *Append. Animadv. ad* Lucian. p. 66, ed. Geel. Lugd. Batav. 1824, 4°.

[2] Tyrwhitt, *Dissert. de Babrio*, p. 55.

[3] C'est Flor. Christian. *Comment. ad* Aristophan. *Pac.* v. 153, qui a exprimé le premier l'idée que ce distique avait pu appartenir à Babrius, et Tyrwhitt était aussi de cet avis; mais Hemsterhuis était d'une opinion contraire ; et je présume que le dernier éditeur de Babrius, M. X. Berger, a pensé de même, puisqu'il n'a pas compris ce fragment parmi les ἀποσπασμάτια de son auteur, II, I-X, p. 71-73.

à Zeuxis. Notre savant académicien n'a pas fait mention de cette peinture, non plus que de tant d'autres qu'il devait connaître; cependant le tableau dont il s'agit ici ne pouvait manquer d'être d'un grand mérite, d'après les nombreuses allusions, relatives à ce tableau, qui se trouvent chez les poëtes attiques[1], à commencer par Aristophane[2]; et cette renommée ne laisse pas de justifier l'opinion du Scoliaste, qui cite Zeuxis comme l'auteur de cette peinture[3]. Aussi, l'existence en a-t-elle été admise par les historiens modernes de l'art[4], bien que contestée par M. Sillig[5], d'après des motifs qui ne me paraissent pas suffisants; et la nature de tous les travaux connus de Zeuxis, qui étaient des *peintures sur bois*[6], nous autorise à croire que celle-ci était dans le même cas. C'est ce qui n'est pas douteux au sujet de l'*Hélène* de ce maître, qu'il peignit, comme tout le monde sait, pour le compte des Agrigentins, et qui dut être *consacrée* dans le *temple de Junon Lacinia*, près de Crotone[7]. La manière même dont ce *tableau* célèbre fut exécuté; la destination qu'il dut recevoir, et les expressions dont Pline se sert pour le désigner, démontrent qu'il était

[1] Vid. *apud* Athen. XIII, 562, t V, p. 28, 29, 30, ed. Schw.

[2] Aristophan. *Acharn.* v. 1005 (991).

[3] Schol. *ad* Aristoph. *Acharn.* 991 : Ζεῦξις, ὁ Ζωγράφος ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀφροδίτης ἐν ταῖς Ἀθήναις ἔγραψε τὸν Ἔρωτα ἐστεμμένον ῥόδοις; cf. Suid. *v.* Ἀνθέμων.

[4] Barthélemy, *Voyage du J. Anacharsis*, c. XII; Winckelmann, *Stor. dell' Art.* t. III, p. 433, 128), ed. Prat.

[5] Sillig, *v.* Zeuxis, p. 464.

[6] Ciceron. *de Invent.* II, 1 : Zeuxis, et cæteras complures TABULAS pinxit.

[7] Plin. XXXV, 9, 36 : Acragantinis facturus TABULAM quam in templo Junonis Laciniæ publicè DICARENT. La contradiction qu'on a voulu voir entre ce témoignage de Pline et celui de Cicéron qui dit expressément que ce tableau fut peint à Crotone, *de Invent.* II, 1; cf. Dionys. Hal. *Oper.* V, 417, ed. Reisk., n'existe que dans l'imagination des critiques; car Pline, en disant que Zeuxis fut chargé par les Agrigentins de peindre une Hélène, pour être consacrée dans le temple de Junon, à Crotone, s'accorde parfaitement avec Cicéron; et je vois avec plaisir que telle est aussi sur ce point l'opinion d'un savant antiquaire sicilien, D. Niccolò Maggiore; voy. ses *due Opuscoli archeologici*, p. 12, Palermo, 1834.

sur bois. Nous apprenons de Pline qu'Auguste le dédia dans le *temple de la Concorde;* mais ce ne serait pas là le premier déplacement qu'il aurait éprouvé, si l'on pouvait admettre, sur la foi d'Eustathe[1], que ce *tableau* eût été, à une certaine époque de l'antiquité, placé dans un portique d'Athènes, la *Halle-aux-farines,* Στοὰ Ἀλφιτόπωλις[2]. Je conviens que ce renseignement, donné par le seul Eustathe, reste sujet à quelque incertitude; et il est assez difficile de s'expliquer par quel concours de circonstances un *tableau,* consacré dans un temple de Crotone, put se voir transporté dans un portique d'Athènes, pour se retrouver plus tard dans un temple de Rome. Cependant tous ces faits, rapportés à des époques différentes, n'impliquent entre eux aucune contradiction; chacun, en ce qui le concerne, est attesté, d'une manière plus ou moins expresse, par un écrivain plus ou moins digne de foi; et si la présence du *tableau* en question dans un portique d'Athènes est révoquée en doute par M. Sillig[3], elle est admise par M. Boettiger[4], qui pouvait se prévaloir de l'avis de l'auteur d'*Anacharsis*[5]. Dans tous les cas, il résulte de cette tradition même la preuve que, dans l'opinion de l'antiquité tout entière, les travaux de Zeuxis, pour avoir pu être ainsi promenés de ville en ville, avaient dû être *sur bois;* et cette notion, d'accord avec celle du naufrage de sa *Centauresse*[6], méritait bien d'être prise en considération par le savant académicien, qui semble avoir ignoré aussi la circonstance dont je viens de parler.

Voici encore un trait, et bien mieux avéré et bien plus important, de l'histoire de l'art, dont je suis d'autant plus surpris

[1] Eustath. *ad Iliad.* Λ, 629, p. 868, 37; Hesych. *v.* Ἀλφιτόπωλις. Ce portique, situé sur la route du Pirée, avait été construit par Périclès, Schol. Aristophan. *ad Acharn.* v. 553 (547).

[2] Aristophan. *Ecclesiaz.* v. 717 (682).

[3] Sillig, *v.* Zeuxis, p. 463, 18).

[4] Boettiger, *Archäol. der Maler.*, p. 277.

[5] *Voyage du J. Anacharsis,* c. XII.

[6] Lucian. *Zeux.* § 3; v. plus haut, p. 54, 4.

de n'avoir pas trouvé l'indication dans le travail de notre académicien, que ce trait semblait venir à l'appui de sa manière de voir. Il s'agit des *peintures* dont Phidias avait décoré le *temple de Jupiter Olympien*, ou l'*Olympieion* d'Athènes; c'est Pline qui le déclare en termes formels, après avoir observé que Phidias avait pratiqué la peinture dans sa jeunesse[1]; et il faut convenir que les expressions de Pline : *Olympium ab eo pictum*, semblaient se prêter assez à l'opinion du savant académicien pour qu'il n'eût pas dû négliger un témoignage aussi grave; sans compter que le nom de Phidias était assez illustre pour qu'il en résultât encore, en faveur de la peinture sur mur et du système qui la recommande, plus d'éclat et d'autorité. L'édifice où durent se trouver ces *peintures* de la jeunesse de Phidias était un des plus grands et des plus célèbres de toute l'antiquité. M. Quatremère de Quincy lui a consacré, dans son *Jupiter Olympien*, un article particulier[2], où il a rectifié plusieurs des notions qui le concernent; mais c'est à M. Jacobs qu'appartient le mérite d'avoir présenté de la manière la plus complète, et sous leur véritable forme, les témoignages antiques qui s'y rapportent, à commencer par celui de Pline, où le mot *Olympium*, mal lu et mal interprété, avait été la source d'une foule de méprises[3]. Quant à ce qui regarde les *peintures* mêmes de Phidias, qui durent être enveloppées dans la destinée de ce temple, resté pendant des siècles interrompu; continué à plusieurs reprises, puis de

[1] Plin. XXXV, 8, 34 : *Cum et Phidiam ipsum initio* pictorem *fuisse tradatur, Olympium* (vulg. clypeum) *que Athenis ab eo* pictum; voyez, entre autres interprétations singulières que ce passage a reçues de la part de quelques critiques modernes, celles de Lanauze, *Mém. de l'Acad.* XXV, 270; et de Lévesque, *Mém. de l'Instit.* I, 409

[2] *Jupiter Olympien*, p. 377-381.

[3] Jacobs, *was heisst* Olympium *beim Plinius*, dans l'*Amalthea*, II, 247-251; voy. aussi Siebelis, Winckelmann's *Werke*, VIII, 324.

nouveau abandonné; fort avancé par Antiochus Épiphane[1], roi de Syrie, et demeuré encore imparfait; dépouillé par Sylla d'une partie de ses colonnes, qui furent portées à Rome; terminé enfin, et consacré par Hadrien, après un intervalle de plus de sept siècles, à compter de celui de Pisistrate : il n'est guère probable que des *peintures* destinées à un édifice qui, du temps de Phidias, ne pouvait être terminé que dans quelqu'une de ses parties, puisque Dicéarque nous le représente comme parvenu à peine, de son temps, à la moitié de sa construction, ἡμίπελές[2]; que ces *peintures*, dis-je, aient été exécutées *sur le mur* même.

L'opinion de M. K. Ott. Müller, qui n'a vu ici, comme dans tous les grands monuments attiques de cet âge, que des *tableaux sur bois*[3], est donc la plus plausible. Mais un renseignement curieux que je dois à la vaste lecture de cet habile critique, et que je crois pouvoir à mon tour rattacher à ce que nous savons des constructions faites par Antiochus Épiphane, c'est qu'il existait des *peintures* de Phidias dans la ville d'Aradus, en Phénicie[4]. Ce fait, très-extraordinaire en soi, n'en est, par cela même, que plus digne de foi; attendu que des peintures, transportées de si loin, n'avaient pu être attribuées à un artiste si universellement connu par des chefs-d'œuvre de sculpture, à l'exclusion de tant de peintres cé-

[1] C'est par une erreur héritée de Casaubon que M. Quatremère de Quincy attribue, p. 378, à *Persée*, roi de Macédoine, les travaux qui appartiennent au roi de Syrie, Antiochus Épiphane, Polyb. XXVI, 10; T. Liv. XLI, 20; Vell. Paterc. I, 10, 1. Cette erreur a été reproduite tout récemment par M. de Serradifalco, dans son bel ouvrage *sulle Antichità di Selinunte*, p. 84, 26); ce qui m'oblige de la relever ici.

[2] Dicæarch. *ap.* Jacobs, 249,*); Strabon. IX, 396; cf. Creuzer. *Meletem.* III, 180, 1.

[3] K. Ott. Müller, *de Vit. et Oper. Phid.* p. 8, *n*).

[4] Pseudo-Clement. *Recogn.* VII, 12, 13; cf. Clementin. *Homel.* XII, 12. Les textes mêmes ont été rapportés par M. Rathgeber, *Allgemein. Encyklop. Olba*, 30), et *Olympieion*, p. 193, 14). Voy. aussi Osann, *die Alterth. v. Athens*, B. II, S. 389-395.

lèbres, que d'après une tradition ancienne et accréditée. Or, si l'on réfléchit que le roi de Syrie, Antiochus Épiphane, fit exécuter de grands travaux dans l'*Olympieion* d'Athènes, resté, à ce qu'il paraît, dans l'état où l'avait laissé le siècle de Périclès, il semblera fort probable que les *tableaux* de Phidias, qui avaient dû souffrir de ce long abandon du monument, en aient été enlevés à cette époque, sans doute parce que le peuple d'Athènes, en les cédant au roi de Syrie, aurait voulu reconnaître la libéralité du monarque Séleucide par un acte de munificence publique. Cette idée s'accorderait avec celle de M. Rathgeber, qui suppose que les *tableaux* de Phidias auraient été enlevés, par suite des changements introduits dans le plan de cet édifice par l'architecte du roi de Syrie[1]; et de cette manière s'expliquerait naturellement la présence de peintures de Phidias à Aradus, en Phénicie, qui ne pouvaient être que celles-là, de même que le silence de l'antiquité tout entière sur des travaux de peinture de Phidias qui, s'ils fussent restés à Athènes, auraient dû être cités quelque part, et qui, s'ils eussent été *sur mur,* n'auraient pu échapper à l'observation de Pausanias, dans la description si détaillée qu'il nous a donnée de l'*Olympieion* d'Athènes[2].

Les autres édifices d'Athènes qui sont connus pour avoir été décorés de peintures sont le *temple des Dioscures*, τὸ Ἀνακεῖον, où Micon et Polygnote avaient associé leurs talents[3],

[1] Rathgeber, au mot *Olympieion,* 193, 14) : Die Gemälde des Phidias entweder sorgfältig mit Bretern verschlagen, oder von den Wänden abgesäget. Le savant critique admet ici, comme on le voit, la supposition de *peintures sur mur;* et c'était là une opinion qui ne devait pas être négligée, non plus que le monument même auquel elle s'applique, par l'académicien français, pour peu qu'il eût fait une étude approfondie du sujet qu'il entreprenait de traiter.

[2] Pausan. I, 18, 6-8.

[3] Pausan. I, 18, 1; cf. VIII, 11, 2; add. Harpocration. *v.* Πολύγνωτος· τὰς ἐν τῷ Θησείῳ καὶ τῷ Ἀνακείῳ γραφάς. Voy. Boettiger, *Archäol. der Maler.,* p. 259.

comme ils l'avaient fait dans le *temple de Thésée;* l'édifice situé à gauche des Propylées[1], et le *temple de Minerve Poliade,* sur l'Acropole[2]; le *temple de Bacchus,* attenant au théâtre[3]; le *temple d'Esculape*[4]; et enfin un *portique du Céramique*[5]. Je ne parle pas des peintures qui existèrent dans le *Prytanée,* dans le *Pompeion* et dans le *Parthénon;* peintures consistant en portraits de personnages historiques, auxquelles il sera consacré un article particulier dans la section suivante de ces recherches. A ne juger des peintures qui viennent d'être indiquées que d'après les expressions de Pausanias : γραφαί εἰσι, ἐνθαῦθα γέγραπται, ἐς τὰς γραφὰς θέας ἄξιον, il est constant qu'on ne pourrait déterminer quelle était précisément la nature de ces peintures, si elles étaient *sur mur* ou *sur bois;* et tout le monde sera, sur ce point, de l'avis de M. Hermann[6] : c'est donc d'après d'autres données qu'il faut essayer d'arriver à cette détermination. Or, la certitude acquise que les peintures de Micon et de Polygnote, au *Théseion* et au *Pœcile,* étaient *sur bois,* forme déjà une présomption bien grave à l'égard des autres peintures, qui étaient ou des mêmes artistes, ou du même âge, ou du même ordre; et de nouveaux motifs, qui viennent à l'appui

[1] Pausan. I, 22, 6.

[2] Idem, I, 26, 6.

[3] Idem, I, 20, 2.

[4] Idem, I, 21, 7.

[5] Idem, I, 3, 2. Je remarque ici qu'en citant la plupart de ces peintures, M. Stieglitz s'est exprimé partout de manière à faire croire qu'il les considérait comme des *tableaux, Gemählde;* voy. son *Archäol. der Baukunst,* t. II, p. 78, 83.

[6] *De Pictur.* p. 17. Dans tous les passages cités par ce savant critique, le mot γραφαί ne pouvant s'entendre que de *peintures* en général, laisse effectivement dans le doute si ces peintures étaient *sur bois* ou *sur mur;* mais il est tel autre passage, négligé ou inaperçu de M. Hermann, où le mot γραφή s'applique exclusivement à une *peinture sur bois.* Tel est celui où il est question d'une *copie peinte* de l'ancien simulacre de Phigalie, qu'Onatas aurait *retrouvée* et d'après laquelle il aurait reproduit cette statue, VIII, 42, 4 : Ὁ ἀνὴρ οὗτος ἀνευρὼν ΓΡΑΦΗΝ ἢ μίμημα τοῦ ἀρχαίου ξοάνου, ἐποίησε χαλκοῦν Φιγαλεῦσιν ἄγαλμα; passage curieux pour l'histoire de l'art, à cause de cette ancienneté de l'usage de peindre, qui s'y trouve implicitement exprimée.

de cette première induction, ne laisseront, si je ne m'abuse, aucun doute à ce sujet.

L'édifice des Propylées [1] est un de ceux dont je crois pouvoir prononcer avec le plus d'assurance que les *peintures* qui s'y trouvaient étaient *sur bois,* bien que M. Hermann ait été sur ce point d'un avis contraire, en s'attachant uniquement au sens littéral de la phrase de Pausanias : οἴκημα ἔχον γραφάς, *édifice renfermant des peintures.* Mais, outre qu'il y avait dans cet édifice des peintures de plusieurs maîtres et de plusieurs époques, dont l'assemblage, constituant toute une *galerie de tableaux,* une vraie *pinacothèque,* ne saurait comporter l'idée d'une décoration de peinture appliquée originairement sur la muraille, M. Hermann, ni aucun critique, n'a remarqué encore que cette locution même de Pausanias est justement celle qu'il emploie pour désigner la *collection de tableaux* formée dans un *édicule* de l'*Artémision* d'Éphèse [2] : τὸ ΟΙΚΗΜΑ.... τὸ ΕΧΟΝ τὰς γραφάς. J'ajoute que Strabon se sert d'expressions équivalentes, en parlant des *tableaux réunis sous les portiques du temple de Jupiter Sauveur,* au Pirée [3] : τοῦ δὲ ἱεροῦ τὰ μὲν σοΐδια ΕΧΕΙ πίνακας. J'observe encore que, dans le nombre des peintures que renfermait cet édifice des Propylées, figurait un *portrait d'Alcibiade* que nous savons positivement, par d'autres témoignages qui seront produits en leur lieu, avoir été un de ces *tableaux consacrés,* πίνακες ἀνακείμενοι, lesquels étaient nécessairement *sur bois ;* et cette notion, qui comprend, sans nulle exception, tous les *portraits* de *personnages historiques* exposés dans les lieux publics, ou consacrés dans les temples, comme nous le verrons bientôt, s'applique à d'autres *tableaux* de ce

[1] Feu M. Dodwell, *a classical Tour through Greece,* t. I, p. 312, désigne en effet cet édifice comme étant la *Pinacotheca* décrite dans le passage en question de Pausanias.

[2] Pausan. x, 38, 3.

[3] Strabon. IX, 396.

même édifice des Propylées, tels que le *portrait d'un Athlète*, peint par Timænetos, et le *portrait* du poëte *Musée*[1], dont l'auteur n'est pas nommé. Parmi les autres *tableaux* connus pour avoir fait partie de la décoration des Propylées, figuraient, comme j'aurai bientôt aussi l'occasion de le montrer, deux *tableaux* célèbres de Protogène, certainement *peints sur bois*, de même que tous les travaux de ce grand maître. Toutes les probabilités se réunissent donc ici pour voir, dans cet édifice, une *collection de tableaux, provenant de différents maîtres* et *placés à diverses époques*[2]; d'où il suit que ce ne pouvaient être des peintures exécutées sur le mur même, lors de la construction de l'édifice. Maintenant que j'ai fortifié par de nouvelles raisons l'opinion que j'avais d'abord exprimée au sujet des peintures de cet édifice, il doit m'être permis d'y ajouter une seconde fois l'observation tirée de l'état actuel du monument, dans ce qui en subsiste encore de nos jours[3], observation qui conserve toute sa valeur, en dépit des objections dont elle a été l'objet. C'est ce qu'il me serait facile de démontrer, si cette réfutation importait le moins du monde au succès de l'opinion que je défends. Mais il me convient mieux, de toute manière, d'alléguer en sa faveur un témoignage, tellement positif et d'une telle autorité, qu'il n'y aura plus rien à y opposer de la part des partisans de l'opinion contraire.

Ce témoignage, qui n'aurait pas dû échapper à un critique tel que M. Hermann, est celui du livre de Polémon qui avait pour objet *les tableaux consacrés dans les Propylées d'Athènes*[4] : περὶ τῶν ἐν Προπυλαίοις ΠΙΝΑΚΩΝ. Cet écrivain était, comme nous l'avons déjà vu, l'auteur d'un ouvrage célèbre dans l'antiquité, *sur les tableaux de l'école de Sicyone*, περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι

[1] Pausan. 1, 22, 7.
[2] K. Ott. Müller. *de Phid.* p. 7, *k*).
[3] Voy. mes *Observations*, p. 15, 5).
[4] Harpocration. *v.* Λαμπάς.

ΠΙΝΑ΄ΚΩΝ; et nous apprenons, par cet autre ouvrage que cite Harpocration, qu'il s'était pareillement occupé des *tableaux des Propylées*, lesquels étaient de la même nature que ceux de Sicyone, c'est-à-dire *sur bois :* ce qui résulte indubitablement de l'expression même employée, pour désigner ces peintures, dans le titre de deux ouvrages, où cette expression ne pouvait manquer d'avoir sa valeur propre et technique. Nous avons donc ici la preuve authentique que *les Propylées* renfermaient une *galerie de tableaux,* laquelle avait été décrite par Polémon; et cette notion générale, d'accord avec tous les faits particuliers déjà signalés, acquiert une grande importance, non-seulement dans la question actuelle, mais encore dans l'histoire de l'art.

Pour n'avoir plus à revenir sur les peintures de Polygnote, qui appartiennent à la plus haute époque de l'école attique, je dois placer ici les observations auxquelles peuvent donner lieu les ouvrages de ce maître qui se trouvaient ailleurs qu'à Athènes. Je remarquerai d'abord, à l'appui de l'idée que nous avons pu nous former de ses travaux exécutés à Athènes, qu'il peignit généralement *à l'encaustique :* c'est du moins ce qui résulte du témoignage de Pline[1], confirmé indirectement par Dion Chrysostôme[2]; et c'est en se conformant à ces données historiques que l'antiquaire Grund a essayé de rendre compte du procédé par lequel avaient été produites les *peintures* de Polygnote, *sur bois, à l'encaustique* et *au pinceau*[3]. Je rappellerai de plus que l'antiquité poétique sembla n'avoir en vue, même

[1] Plin. XXXV, 11, 39 : Sed aliquantò vetustiores encausticæ picturæ extitere, ut Polygnoti, et Nicanoris, etc.

[2] Dion Chrysost. *Orat.* XII, t. I, p. 396, Reisk. : Εἴτε κηροῦ πλάσει ῥᾷστα ξυνακολουθοῦντος τῇ τέχνῃ· οἷος.... ἦν Πολύγνωτος, κ. τ. λ. M. Boettiger avait perdu de vue ces témoignages, lorsqu'il refusait à Polygnote la pratique de ce genre de peinture, *Archäol der Malerei,* p. 368.

[3] Grund, *die Malerei der Griechen,* II, 473, notion qui s'applique pareillement, de l'avis du même écrivain, aux ouvrages de Panænus, p. 268, 2), et 492, 1).

dans les travaux imaginaires qu'elle prêtait à Polygnote, que des *peintures sur bois*, telles qu'étaient le *Salmonée* et l'*Hélène* de ce maître, à en juger par les expressions, δαιμονίου ΠΙΝΑΚΟΣ, d'un poëte de l'Anthologie[1]. C'est donc d'après cette double no in, acquise indépendamment des témoignages authentiques et des faits positifs, concernant les *peintures sur bois* de Polygnote au *Pœcile* et au *Théseion*, que nous devons apprécier les travaux de ce grand artiste, dans l'impuissance où nous sommes d'obtenir à cet égard des renseignements plus précis. Ses *peintures*, au *Lesché* de Delphes, qui tenaient le premier rang parmi ses ouvrages, et parmi les chefs-d'œuvre de la peinture grecque, étaient certainement dans ce cas. Il est vrai que M. Hermann est d'avis qu'à s'en tenir rigoureusement au texte de Pausanias, on ne saurait décider si elles étaient *sur mur* ou *sur bois;* mais ce savant critique n'a pas fait suffisamment attention à la manière dont Pausanias indique ces peintures et le local où elles étaient placées; voici la phrase même de cet écrivain[2]: ὑπὲρ δὲ τὴν Κασσωπίδα ἐστὶν ΟΙΚΗΜΑ γραφὰς ΈΧΟΝ τῶν Πολυγνώτου, ΆΝΑΘΗΜΑΤΑ μὲν Κνιδίων. Or, cette locution, οἴκημα γραφὰς ἔχον, est celle qu'il a employée, en d'autres endroits, pour désigner les *collections de tableaux* formées dans un *édicule* de l'*Artémision* d'Éphèse et des *Propylées* d'Athènes; et les

[1] Brunck. *Analect.* II, 279 et 440. Sur l'erreur de nom qui s'est glissée ici, voy. Heyne, *in Comment. Gœtting.* t. X, p. 115; et sur les peintures mêmes, qu'il regarde comme étant de l'invention du poëte, consultez M. Jacobs, *Anthol. Pal.* t. X, p. 271. M. H. Meyer n'a envisagé ces peintures, attribuées, à tort ou à raison, à Polygnote, que sous le rapport de l'art; voy. *Geschichte d. Bild. Künste*, II, 190; et M. Sillig, à l'article de Polygnote, les a tout à fait passées sous silence; ce qui est, de sa part, au moins une négligence. J'observe encore que, si ce tableau d'*Hélène*, attribué à Polygnote, exista réellement, ce serait peut-être celui dont a parlé Eustathe, sous le nom de Zeuxis, et qui avait été placé dans un portique d'Athènes; voy. plus haut, p. 170-171.

[2] Pausan. x, 25, 1; voy. Hermann, *de Pictur.* p. 17.

peintures dont il s'agit ici sont qualifiées ἀναθήματα, expression qui exclut positivement l'idée de *peintures sur mur*. A l'appui de cette observation, j'en ajouterai une autre qui n'est pas sans quelque importance; c'est que Pline, qui entend parler du même ouvrage de Polygnote, et qui l'associe dans la même phrase au *Pœcile* d'Athènes[1] : *hic Delphis* ædem *pinxit ; hic et Athenis* porticum, *quæ* Pœcile *vocatur*, nous autorise à penser que les peintures du *Lesché* étaient du même genre que celles du *Pœcile;* or, ce qui est démontré pour ces dernières, c'est-à-savoir, qu'elles étaient *sur bois*, demeurerait par cela même prouvé, ou du moins bien probable, si cela n'était d'ailleurs avéré par le témoignage de Pausanias.

Les peintures du *temple de Minerve Aréa*, à Platées, exécutées en commun avec Onatas d'Égine, ont été regardées comme décidément *sur mur* par l'académicien français, qui s'est fondé à cet égard sur les expressions mêmes de Pausanias[2] : Γραφαὶ δέ εἰσιν ἐν τῷ ναῷ,... αὗται μὲν δή εἰσιν ἐπὶ τοῦ προνάου τῶν τοίχων. Il a cru trouver dans ce texte la preuve positive que les peintures en question étaient *sur les murs* mêmes, ἐπὶ τῶν τοίχων ; ce qui me paraît en effet incontestable ; mais c'est de la *place* qu'occupaient ces peintures *sur le mur* du proanos que j'entends cette locution, ici et ailleurs, et non pas de l'*exécution sur le mur*, comme le prétend l'académicien, qui a pris ici une supposition pour une réalité : sans compter que, ne sachant pas qu'il y eût, en certains cas,

[1] Plin. XXXV, 9, 35. Feu M. Thorlacius s'était aussi représenté les *peintures* du *Lesché* de Delphes comme des *tableaux;* voy. sa dissertation *sur les Leschæ de la Grèce*, dans ses *Opuscul. Academ.* t. I, p. 92-93. Il n'est pas inutile de relever ici l'erreur commise par d'habiles antiquaires, et par M. K. Ott. Müller lui-même, *Handbuch der Archäol.* § 134, 1, p. 130, qui ont cru que ces expressions de Pline : *Delphis ædem pinxit*, désignaient le *temple de Delphes*, tandis qu'il s'agissait en effet d'un *édifice de Delphes*, c'est-à-dire du *Lesché*.

[2] Pausan. IX, 4, 1.

des *tableaux* placés *sur les colonnes*, σ/υλοπινάκια, il attribue au texte de Pausanias beaucoup plus de valeur qu'il n'en a réellement. M. Hermann s'est borné à laisser indécise la question de savoir si ces peintures, considérées sous le rapport de leur exécution, étaient *sur bois* ou *sur mur;* conséquemment, il n'accorde philologiquement, à ce texte de Pausanias, d'autre valeur que celle d'indiquer leur *place :* ce qui revient absolument à mon opinion. La manière dont Plutarque parle de ces peintures, qui existaient encore de son temps dans toute leur fraîcheur[1], est plus propre à donner l'idée de *peintures sur bois* que de travaux de toute autre espèce. Aussi les antiquaires qui, à défaut d'indications plus précises, ne pouvaient en apprécier la nature que d'après des considérations tirées de l'histoire générale de l'art, ou de la connaissance particulière du talent de l'auteur, n'ont-ils pas hésité à y voir des *peintures sur bois.* Telle est, en ce qui concerne la peinture de Polygnote, l'opinion des commentateurs allemands de Winckelmann[2]; et tel est aussi, pour la peinture d'Onatas, l'avis de l'illustre auteur des *Æginetica,* de M. K. Ott. Müller[3]; en sorte que, sur ce point encore, je me trouve d'accord avec les plus habiles antiquaires de notre âge.

Reste la peinture exécutée sur mur dans un *temple de Thespies,* suivant le témoignage de Pline[4] : *Pinxit et ipse* (Pausias) *penicillo parietes Thespiis, cùm reficerentur quondam à Polygnoto picti.* Ce témoignage est si grave et si précis qu'il est en effet impossible de ne pas l'admettre dans toute sa valeur. M. Hermann et l'académicien français ont été de cet avis, auquel je

[1] Plutarch. *in Aristid.* § 20, t. II, p. 527, Reisk. : Γραφαῖς τὸν νεὼν ΔΙΕΚΟΌΣΜΗΣΑΝ, αἳ μέχρι νῦν ἀκμάζουσαι διαμένουσιν.

[2] Winckelmann's *Werke,* I, p. 507 ; voy. H. Meyer, *Gesch. d. K.* II, 147, ff.

[3] K. Ott. Müller. *Æginetica,* p. 107 : Plura, ut videtur, rerum momenta unâ tabulâ complexus.

[4] Plin. XXXV, 11, 40.

me range bien volontiers, en rétractant la supposition que j'avais hasardée sur le nom de Polygnote, qui se serait glissé par inadvertance dans ce passage de Pline. M. Hermann observe avec beaucoup de raison que, tout en accordant que la plupart des travaux de Polygnote eussent été exécutés sur bois, il n'en résulterait pas que ce grand maître, si familier avec tous les procédés de l'art de son temps, n'ait pu peindre sur mur dans quelque circonstance, telle que celle qui est indiquée par Pline[1]; et j'ajoute que les notions de l'histoire de l'art sont si rares et si imparfaites, que nous ne devons pas nous priver, sans une extrême nécessité, d'une particularité si curieuse, énoncée par Pline d'une manière si positive. J'observe cependant que M. H. Meyer avait regardé ces peintures de Polygnote à Thespies comme étant sur bois, et de plus qu'il supposait que le *tableau* de ce grand peintre, placé à Rome sous *le portique de Pompée*, était un de ces tableaux enlevés de Thespies[2]. Mais sans entrer sur ce point dans une discussion qui serait superflue, je me borne à dire que, d'après toutes les considérations, l'exemple cité par Pline, de *murs peints par Polygnote*, doit rester acquis à la *peinture sur mur*, du grand style et de la haute époque de l'art. Ce n'est là du reste qu'une exception au système général de la peinture grecque, exception unique sans doute dans la vie de Polygnote; et le trait, tout aussi positif, tout aussi digne de foi, du *tableau*

[1] Hermann, *de Pictur.* p. 12.

[2] H. Meyer, *Geschichte d. Bild. Künste*, II, 149, 164), et 189, 214). Il est évident que l'auteur avait confondu ici les peintures du *temple de Thespies*, dont nous ignorons le sujet, avec celles du *temple de Platées*, qui représentaient la *première guerre de Thèbes*. La figure de *Capanée*, que M. H. Meyer avait en vue, aurait appartenu en effet à ces peintures de Platées; mais le témoignage de Plutarque, qui les vit encore dans toute leur intégrité, à leur place antique, prouve que l'indication donnée par Pline se rapportait à un autre tableau de Polygnote; c'est à quoi n'avait pas songé M. H. Meyer, dans la fausse idée où il était que ce tableau, transporté à Rome, venait de *Thespies*, et non de *Platées*.

de cet illustre artiste, transporté à Rome, où il avait été placé d'abord dans la *curie*, puis sous le *portique de Pompée*[1], n'en justifie pas moins toutes les notions précédemment acquises, en ce qui concerne les *peintures sur bois* du même artiste[2].

Pour terminer ce que j'avais à dire des peintures qui se trouvaient dans les temples d'Athènes, et qu'on a pu croire exécutées sur le mur même, il ne me reste plus qu'à parler de celles de l'*Érechtheion*. J'ai déjà cité dans mes précédentes observations[3] les témoignages de Pausanias[4] et de Plutarque[5] qui concernent ces peintures, et desquels il résulte, selon le premier, qu'*elles étaient sur les murs* : γραφαὶ ἐπὶ τῶν τοίχων εἰσί; suivant le second, qu'elles consistaient *en un tableau consacré dans l'Érechtheion* : ἐν ΠΙΝΑΚΙ τελείῳ, ὃς ἀνάκειται ἐν Ἐρεχθείῳ : deux notions qui peuvent s'accorder très-bien l'une avec l'autre, et qui n'ont paru contradictoires que parce que l'on a voulu trouver, dans la phrase de Pausanias, des *peintures exécutées sur mur*, au lieu d'y voir des *tableaux appliqués à la muraille*, qu'indique positivement la phrase de Plutarque. Ces deux textes, qui, rapprochés l'un de l'autre et interprétés comme ils viennent de l'être, acquièrent une grande valeur dans la question actuelle, ont été, de la part de M. Hermann et de celle de l'académicien français, l'objet d'observations nouvelles qui m'obligent à m'y arrêter encore.

Pour le critique allemand[6], qui n'a vu dans le mot πίναξ que l'idée de *peinture*, abstraction faite de la *matière* sur laquelle se trouvait cette peinture, et dans l'épithète τέλειος, que la signi-

[1] Plin. XXXV, 9, 35.

[2] Je fais observer qu'en désignant les peintures de Polygnote par le mot *Tafelgemälde*, M. K. Ott. Müller est resté fidèle à la tradition de toute l'antiquité; voy. son *Handbuch der Archäol.* § 134, 1, p. 130.

[3] Voy. mes *Observations*, p. 15-16.

[4] Pausan. I, 26, 6.

[5] Pseudo-Plutarch. *Vit. X. Rhet. in* Lycurg. p. 843, E (p. 67, ed. Westermann.).

[6] Hermann, *de Pictur.* p. 12.

fication ordinaire de *complet, entier, achevé*, Plutarque n'aurait voulu parler que d'une *peinture complète*, c'est-à-dire renfermant *toute la généalogie* des Butades : d'où il suivrait que cette peinture aurait bien pu être *exécutée sur le mur*, et *couvrir même plusieurs parois* de l'Érechtheion. A cela je réponds que le mot πίναξ, non pas seulement dans Hésychius [1], mais dans la langue de l'art tout entière, et dans toute la littérature grecque, comporte nécessairement l'idée de *peinture sur bois*, quand il s'agit de choses d'art, et l'idée de *table*, de *plateau*, de *meuble* en général ou d'*objet mobile*, quand il ne s'agit pas de peinture. Je ne reviendrai pas sur les preuves que j'en ai données dans l'introduction à ces recherches et dans tout le cours de mon travail ; mais je soutiens qu'un écrivain grec, ayant à parler d'une *peinture exécutée sur un mur*, n'aurait jamais employé une locution telle que celle-ci : ἐν ΠΙΝΑΚΙ... ὃς ΑΝΑΚΕΙΤΑΙ ἐν Ἐρεχθείῳ, qui signifie proprement et positivement *un tableau peint sur bois placé dans l'Érechtheion ;* et je défie qui que ce soit de prouver par un texte classique de quelque valeur, que le mot πίναξ ait pu être employé pour désigner un *pan de mur peint* [2].

[1] Hesych. *v.* Πίνακες· ἀναγραφαὶ, εἰκόνες. Ces deux termes sont donnés par le lexicographe comme synonymes de πίνακες, sans qu'il en résulte nécessairement, pour les travaux qu'ils désignent, la condition qu'ils fussent exécutés *sur mur*, puisqu'il y avait des ἀναγραφαὶ et des εἰκόνες, *sur bois :* cela suffisait pour qu'Hésychius les assimilât, sous ce rapport, aux πίνακες. L'ensemble des vues de ce grammairien doit se chercher dans la réunion des mots πίνακας, πίνακες, πινάκιον, πίνακι, πίνακος, πίναξ, où l'idée fondamentale, l'idée qui se reproduit sous toutes les formes, est celle de *bois*. Un seul de ces mots, celui qu'a cité M. Hermann en l'isolant de tous les autres, ne pouvait donner qu'une notion fausse ou incomplète ; et il m'est permis de dire que c'était là un procédé peu digne d'un critique tel que M. Hermann, qui cherchait de bonne foi la vérité, et non pas un succès d'amour-propre obtenu n'importe à quel prix et par quel moyen.

[2] On ne dira pas que ce mot put quelquefois désigner des *tables de stuc peint*, ce que Vitruve, VII, 3, et Pline, XXXIII, 12, appelaient *abaci* ou *crustæ*. En pareil cas, on eût dit en grec, ἀβάκια, ἀβακίσκοι, mots qui signifiaient proprement des *tablettes*, de diverses matières, et plus généralement, *de bois*, σανίδες, servant à jouer, à calculer, et à d'autres usages ; et l'emploi fait

Quant au mot τέλειος, rien n'empêche assurément qu'on ne l'entende comme le veut M. Hermann, dans son sens le plus habituel; ce qui ne changera rien au fond à l'opinion que j'ai voulu établir. J'observe cependant que ce mot avait dû recevoir dans la langue de l'art plus d'une acception, toujours d'accord sans doute avec l'idée primitive; ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, dans cette phrase d'Ælien[1]: Πολύγνωτος ἐν τοῖς ΤΕΛΕΙΟΙΣ εἰργάζετο τὰ ἄθλα, phrase difficile, qui signifie que *Polygnote excellait surtout à peindre les hommes parvenus à tout leur développement physique, les adultes*[2]; ainsi encore dans ces expressions d'une inscription grecque[3]: εἰκόνα ΤΕΛΕΙΑΝ, qui indiquent l'image d'une *personne entière,* ce que nous appelons un *portrait en pied,* il est bien évident que le mot τέλειος s'employait dans des acceptions passablement variées. Or, celle que nous présente l'exemple cité en dernier lieu s'accorde assez bien avec l'idée que la plupart des interprètes, Facius, M. K. Ott. Müller et M. Sillig[4], ont attachée aux expressions de Plutarque, ἐν ΠΙΝΑΚΙ ΤΕΛΕΙΩι, *in unâ* INTEGRA TABULA, pour qu'on puisse l'admettre de préférence, même à celle de M. Hermann. Cette interprétation se trouve d'ailleurs justifiée par des locutions équivalentes d'auteurs latins, telles que celle-ci de Quintilien[5]: *Artifices etiam quum* PLURA *in* UNAM TABULAM *contulerunt;* qui revient à cette phrase de Pline[6]:

d'un de ces mots, ψηφακίσκοι, pour désigner de *petits tableaux de mosaïque,* Moschion *apud* Athen. v, p. 207, C, justifierait cette conjecture. Mais des mots πίνακες ou πινάκια, employés de cette manière, j'avoue que je n'en connais pas un seul exemple.

[1] Ælian. *H. V.* iv, 3; v. Interpret. *ad h. l.*

[2] C'est dans ce sens que le mot τέλειος était employé par Polémon, pour désigner un *Bacchus adulte,* Διόνυσος τέλειος, *apud* Athen. xi, 484, C, c. lxvii, p. 294, Schw. Cette figure de Bacchus, décrite par Polémon, faisait sans doute partie de quelque ouvrage de peinture.

[3] Osann, *Syllog. Inscript.* 234, 53.

[4] Fac. *Excerpt. è* Plutarch. p. 183; K. Ott. Müller, de *Æd. Minerv. Poliad.* p. 8; Sillig, *Catalog. vet. Artif. v.* Ismenias, p. 234.

[5] Quintil. *Institut.* viii, 5, 26.

[6] Plin. xxxv, 10.

Laudantur et Æneas, Castorque et Pollux in EADEM TABULA; ITEM *Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes;* et à cette autre phrase du même écrivain[1]: *Pinxit et in* UNA TABULA,... *Meleagrum, Herculem.* Je crois donc devoir maintenir l'interprétation que j'ai proposée du passage de Plutarque, en le rapprochant de celui de Pausanias; et je persiste plus que jamais à voir dans ces deux témoignages, ainsi expliqués l'un par l'autre, la preuve que les *peintures* de l'Érechtheion étaient des *tableaux appliqués à la muraille :* notion tout à fait conforme à celles que nous ont procurées, par rapport à d'autres peintures du même âge et du même pays, tant de témoignages divers.

Les observations qui viennent d'être faites, contradictoirement à celles de M. Hermann, peuvent s'appliquer en partie au travail de l'académicien français; cependant son opinion s'éloigne, en un point essentiel, de celle de tous les critiques; ce qui m'autoriserait à penser que personne ne sera de son avis, du moins sur ce point. Il croit que le *tableau* décrit par Plutarque diffère des *peintures* vues par Pausanias, et qu'au lieu d'une *généalogie entière des Butades,* ce *tableau* ne comprenait que *six personnages* de cette famille; attendu qu'*un seul tableau,* qui devait être nécessairement d'une dimension médiocre, surtout s'il ne consistait qu'en un *seul panneau de bois,* n'aurait pu contenir *un aussi grand nombre de figures.* Mais le critique n'a pas fait attention que la phrase de Plutarque n'admet aucune restriction, qu'elle porte expressément que *la généalogie des prêtres de Neptune se trouvait* TOUT ENTIÈRE *sur le tableau :* καὶ ἔστιν αὕτη ἡ κλαγωγὴ τοῦ γένους τῶν ἱερασαμένων τοῦ Ποσειδῶνος ἐν ΠΙΝΑΚΙ τελείῳ; c'est ainsi que l'a entendu M. Hermann, en s'attachant surtout au sens du mot τελείῳ : *quod* OMNIUM *a Buta deinceps Butadarum imagines contine-*

[1] Plin. XXX, 10.

ret; et c'est encore ainsi qu'il faudrait l'entendre, en s'en tenant aux seules expressions : ἔστιν αὕτη ἡ καταγωγὴ τοῦ ΓΕΝΟΥΣ. Quant à l'identité du *tableau* décrit par Plutarque, avec la *peinture* vue par Pausanias, elle résulte non-seulement de la similitude du sujet, qui est la *généalogie des Butades,* mais encore de l'analogie des expressions dont se servent les deux écrivains : Γραφαὶ τοῦ ΓΕΝΟΥΣ τοῦ Βουταδῶν, et : καταγωγὴ τοῦ ΓΕΝΟΥΣ τῶν ἱερασαμένων. Reste l'objection tirée de l'impossibilité de faire tenir tant de figures sur un seul tableau, objection qui ne peut venir, je le dis à regret, que d'un critique bien peu familier avec l'histoire de l'art. Sans avoir même besoin d'observer que nous ignorons, et quelle était la proportion des figures, et quelle était la grandeur du tableau : deux éléments de critique qui nous manquent, et faute desquels il nous est impossible de prononcer que *tant de figures* n'avaient pu tenir *dans un seul tableau,* il me suffirait d'indiquer le célèbre *tableau* d'Aristide, représentant un *combat contre les Perses,* et composé de *cent figures,* pour chacune desquelles, Mnason, tyran d'Élatée, s'était engagé à payer dix mines à l'artiste[1]. A défaut de ce tableau, j'aurais encore à citer celui qui contenait les images des Hiérodules de Corinthe, et qui devait conséquemment se composer d'un grand nombre de figures, *toutes dans un seul cadre :* le témoignage d'Athénée est formel sur ce point[2]; et si ces exemples ne paraissaient pas suffisants au critique, je lui rappellerais le *tableau* que Mandroclès, l'architecte du pont du Bosphore, avait consacré dans l'*Héræon* de Samos, et qui représentait *Darius avec son armée, au passage du Bosphore;* or, le savant académicien m'ac-

[1] Plin. XXXV, 10, 36 : Idem pinxit prælium cum Persis, centum homines tabulâ eâ complexus, pactusque in singulos minas decem à tyranno Elatensium Mnasone.

[2] Athen. XIII, 32, t. V, p. 71, Schw. Voy. plus haut, p. 120.

cordera sans peine, à moins d'être bien difficile, que la *généalogie des Butades* n'était pas aussi nombreuse que l'*armée des Perses,* ni aussi embarrassante à faire tenir *dans un seul cadre* que cette armée entière traversant le Bosphore[1].

Je ne trouve plus à Athènes, en fait d'édifices publics décorés de peintures, qu'un *portique du Céramique renfermant,* au témoignage de Pausanias[2], *plusieurs tableaux* d'Euphranor, c'est à savoir les *douze Dieux,* puis, *sur le mur en face,* un *Thésée,* avec les figures de la *Démocratie* et du *Dêmos ;* plus loin enfin, le *combat équestre de Mantinée.* En traduisant littéralement, comme je viens de le faire, le texte de Pausanias : Στοὰ... γραφὰς ἔχουσα, Θεοὺς Δώδεκα καλουμένους· ἐπὶ δὲ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν Θησεύς ἐστι γεγραμμένος..... ἐνταῦθά ἐστι γεγραμμένον καὶ τὸ περὶ Μαντινείαν Ἀθηναίων ἔργον, j'ai déjà indiqué comment ces peintures, *exécutées sur bois,* étaient *placées sur la muraille ;* et je remarque à l'appui de cette interprétation, la plus naturelle en soi, la seule conforme d'ailleurs à la nature des autres travaux connus d'Euphranor ; je remarque, dis-je, que cette locution de Pausanias : Στοὰ γραφὰς ἔχουσα, est précisément celle dont il se sert pour indiquer les *collections de tableaux* formées dans l'*édicule* de l'*Artémision* d'Éphèse, dans l'*édifice des Propylées,* et dans le *Lesché* de Delphes ; la même enfin qu'emploie Strabon pour exprimer une particularité semblable fournie par le *temple de Jupiter Sauveur,* au Pirée. L'académicien français, qui n'a fait aucun de ces rapprochements, n'a pas hésité cependant à voir, dans les *tableaux* d'Euphranor, des *peintures sur mur ;* de plus, il a semblé croire qu'il avait eu le premier cette heureuse idée, en même

[1] Voy. au sujet de ce tableau de Mandroclès les réflexions de M. Heffter, *die Götterdienste auf Rhodus,* H. II, p. 40.

[2] Pausan. 1, 3, 2 et 3 ; cf. Plin. xxxv, 11, 40. Voy. Meurs. *in Ceramic.* c. 4, p. 13-14.

temps que le mérite d'ajouter cet élément nouveau à la question. Mais sa mémoire était en défaut sur tous les points; et, pour le prouver, il me suffira de rappeler qu'un des premiers antiquaires de notre académie, Moreau de Mautour, en faisant connaître à cette compagnie, en 1725, un morceau de peinture antique, trouvé à Rome quelques années auparavant, et apporté en France par le cardinal de Rohan, avait précisément cité ces *peintures* d'*Euphranor* (qu'il appelait *Euphénor*) *exécutées sur une muraille dans Athènes*[1]. Pour le nouvel académicien, qui n'a fait que répéter, de nos jours, ce que l'ancien écrivait il y a plus d'un siècle, la science n'a donc pas marché d'un seul pas, durant tout ce long intervalle de temps. Mais s'il y a lieu d'excuser l'erreur de Moreau de Mautour, antiquaire d'ailleurs très-recommandable pour le temps où il a vécu, je laisse à d'autres à décider jusqu'à quel point cette erreur surannée, reproduite comme une idée neuve, mérite aujourd'hui la même indulgence; j'ajoute que cette erreur même, énoncée d'abord dans le sein de notre académie, y avait trouvé un correctif nécessaire de la part de l'illustre auteur du *Voyage d'Anacharsis*[2]; et il est fâcheux, pour un académicien de nos jours, de se montrer si peu familier avec l'histoire de notre académie et avec les travaux de Barthélemy.

Après toutes les omissions que j'ai eu occasion de relever jusqu'ici, on ne sera plus surpris de celle qu'il me reste à signaler encore, et qui porte cependant sur un fait si grave, qu'elle me paraît véritablement bien difficile à concevoir, de la part d'un critique qui avait entrepris de traiter la question de la *peinture sur mur*, dans tous les éléments écrits qui pouvaient s'en être conservés, au défaut des monuments mêmes. Il s'agit de *peintures*, qui se trouvaient dans un des édifices les

[1] *Mém. de l'Acad.* t. V, Hist. p. 299-300. [2] *Voyage du J. Anacharsis*, ch. XII.

plus célèbres et les plus fréquentés d'Athènes; et c'est à l'écrivain attique par excellence, à Xénophon, que nous en devons la connaissance; et ces peintures, exécutées dans le cours de la génération qui précéda la sienne, appartenaient ainsi à la plus belle époque des arts de la Grèce, au siècle de Périclès. Je veux parler de *peintures* placées dans le *Lycée* d'Athènes, représentant des *apparitions en songe*, ouvrages de Cléagoras; voici en quels termes et à quelle occasion il en est fait mention dans l'*Anabase*[1] : Ἐνθεῦθεν διέπλευσαν εἰς Λάμψακον· καὶ ἀπαντᾷ τῷ Ξενοφῶντι Εὐκλείδης μάντις Φλιάσιος, Κλεαγόρου υἱός, τοῦ τὰ ΈΝΥΠΝΙΑ ἐν Λυκείῳ γεγραφότος. On sait que le *Lycée* était un des gymnases d'Athènes, celui où s'exerçaient les jeunes citoyens appelés par l'état au service militaire[2]; mais c'est surtout par les réunions de philosophes, qui trouvaient sous les portiques de cet édifice un abri commode et un lieu de promenade agréable, qu'il reçut sa célébrité, et, par elle, les ornements qu'avait pu y ajouter le goût de chaque époque. De ce nombre étaient sans nul doute les *peintures* indiquées par Xénophon, lesquelles offraient, par leur sujet, un texte abondant de discussions philosophiques, plutôt que des images appropriées à des exercices gymnastiques. Il est vrai que la singularité même de ce sujet avait frappé quelques critiques au point de les porter à changer arbitrairement l'idée de Xénophon pour y substituer la leur; et c'est là un de ces cas, malheureusement trop nombreux, où la science moderne s'est cru permis d'altérer des textes antiques, faute de les entendre, et sous prétexte de les rétablir. Un très-habile

[1] Xenophont. *Anabas.* lib. VII, c. 8, § 1, t. II, p. 305, ed. Weisk.

[2] Theopomp. et Philochor. *apud* Harpocration. *v.* Λύκειον; cf. Hesych. *v.* Λύκειοι; Suid. *v.* Λύκειον; Schol. Aristophan. *ad Pac.* v. 354 (353); vid. Philochor. *Fragment.* p. 53, ed. Siebelis.

philologue, Toup, persuadé qu'un peintre de quelque mérite n'avait pu s'exercer à représenter des *apparitions en songe*, ἐνύπνια, ne s'est pas fait scrupule de corriger ce mot en celui de ἐνώπια; leçon d'où il résulterait que l'artiste nommé par Xénophon aurait *orné de ses peintures la façade du Lycée : partes Lycei anteriores opere pictorio ornavit*[1]. La confiance de Toup en sa correction a été partagée par M. Larcher, qui a traduit dans ce sens la phrase de Xénophon, et par un des derniers éditeurs de l'historien attique, M. Zeune, qui s'est permis d'insérer la leçon nouvelle dans son texte. On aurait donc dû s'attendre à voir cette *façade du Lycée,* peinte par Cléagoras, figurer dans le travail de M. Hittorff; car c'était là, dans son système, un exemple décisif, fourni par un monument d'Athènes; et cet exemple, qui valait un peu mieux que ses tribunaux *rouge* et *vert*[2], lui avait été indiqué, dans sa propre langue, par l'antiquaire allemand qui a traité de l'*Archéologie de l'architecture,* M. Stieglitz[3]; de même que le prince des antiquaires français, l'illustre auteur de l'*Anacharsis,* qui parle aussi dans sa description du *Lycée,* des *peintures dont ses murs étaient enrichis*[4], aurait pu les recommander à l'attention de l'académicien français; mais ni l'architecte, ni le critique, n'ont jugé à propos de s'occuper de ces peintures du *Lycée,* que sans nul doute ils n'ont pas connues.

La conjecture de Toup, qui changeait ἐνύπνια en ἐνώπια, est certainement ingénieuse; mais ce n'est en réalité qu'une

[1] Toup. *Epistol. crit.* p. 48, Lips., et surtout dans ses *Emendat. in Suid.* P. IV, t. II, p. 474, où il conclut ainsi : *Cleagoras, ut videtur,* τοιχογράφος *et in suâ arte celebris.* Je ne puis concevoir qu'un pareil témoignage, traité par un critique de ce mérite, soit resté ignoré de l'académicien français ; ou, s'il l'a connu, qu'il ait négligé d'en faire usage.

[2] Voy. mes *Observations,* p. 21-22.

[3] *Archäol. der Baukunst,* II, 262 : Das Lyceum zu Athen hatte ein gewisser Kleagoras mit Gemählden geschmückt.

[4] *Voyage du J. Anacharsis,* ch. VIII.

conjecture, qu'aucun manuscrit n'autorise et qu'aucun motif ne justifie. Bien qu'il y ait, à partir même des temps homériques, des témoignages classiques qui permettent de croire que le *devant* ou la *façade* de certaines habitations étaient décorés soit de *peintures*, soit de toute autre manière[1], rien ne prouve que ce fût là le cas du *Lycée* d'Athènes ; l'expression même d'ἐνώπια, que l'on prête ici à Xénophon, n'est pas d'un usage attique; elle ne se rencontre ni dans cet auteur[2], ni dans aucun des écrivains attiques, poëtes ou orateurs, qui nous ont transmis tant de détails sur les maisons de ce pays[3]. Ce seraient déjà là d'assez graves motifs pour repousser une correction aussi arbitraire ; mais on n'a pas fait attention que l'insertion du mot ἐνώπια, à la place de ἐνύπνια, nécessitait un autre changement dans la phrase de Xénophon, celui des mots ἐν Λυκείῳ en τοῦ Λυκείου; car il n'est pas possible, grammaticalement, en grec, non plus qu'en français, de dire qu'on avait peint *la façade* DANS *le Lycée,* pour dire *la façade* DU *Lycée;* et comme on ne peut non plus, sans manquer à toutes les règles de la critique, faire subir au texte de Xénophon cette nouvelle violence, il devient nécessaire d'y conserver le mot ἐνύπνια, qui forme un sens clair, dans une phrase correcte, et qui est d'ailleurs l'expression précisément attique, équivalant aux mots ὄναρ, ὄνειρος, de la langue usuelle, pour désigner des *apparitions en songe.* M. Weiske a donc eu raison de maintenir, dans son édition critique de Xénophon, la leçon ἐνύπνια, contre la correction de Toup; c'est ce qu'a fait aussi le dernier éditeur de Leipzig, M. God. H. Schaefer;

[1] Homer. *Iliad.* VIII, 435, et *Odyss.* IV, 42, XXII, 121 : Ἐνώπια παμφανόωντα; cf. Eustath. *ad hh. ll.;* add. Hesych. *v.* Ἐνώπια. Voy. plus haut, p. 128, 4), et 5).

[2] Voy. Sturz, qui rapporte au mot ἐνύπνιον la conjecture de Toup, sans l'approuver, et qui ne cite d'ailleurs aucun exemple tiré de Xénophon du mot ἐνώπιον ; *Lexic. Xenophont.* t. II, p. 200.

[3] Voy. Pollux, I, 73, sqq.; IX, 39, sqq.

et tout le monde approuvera feu M. Gail d'avoir pris le même parti dans son texte et dans sa traduction de Xénophon.

Il s'agit maintenant de savoir en quoi consistaient précisément les *peintures* placées dans le *Lycée* d'Athènes : or, pour cela, il suffit de se rappeler que la *divination par les songes*, ὀνειρομαντική, jouait un grand rôle dans les superstitions grecques; qu'elle avait des oracles célèbres, tels que l'antre de Trophonius[1], et le temple d'Amphiaraüs, à Orope[2]; des sanctuaires révérés, tels que les temples d'Esculape et de Sérapis[3]; et qu'enfin elle s'exerçait, la plupart du temps, au moyen de *petits tableaux peints,* ΠΙΝΑΚΙΑ ὀνειρομαντικά, qui constituaient une branche populaire de l'art, chez les Grecs, particulièrement à Athènes. Nous connaissons par le témoignage de Plutarque[4] un de ces interprètes de songes, dont l'industrie faisait vivre toute une classe d'artistes d'un ordre subalterne, employés à l'exécution de pareils *tableaux,* et qui vivaient eux-mêmes de l'explication de ces *tableaux;* celui-là se tenait près de l'*Iaccheion,* ou temple d'Iacchus, où il donnait à tout venant l'interprétation de songes, *d'après un tableau suspendu en cet endroit :* ὃς ἑαυτὸν ἐκ ΠΙΝΑΚΙΟΥ τινὸς ΟΝΕΙΡΟΚΡΙΤΙΚΟΥ παρὰ τὸ Ἰακχεῖον λεγόμενον καθεζόμενος ἔβοσκε; et ce qui ajoute à l'intérêt de cette notion, empruntée par Plutarque à Démétrius de Phalère, c'est qu'elle concerne un des petits-fils d'Aristide, réduit à cette triste condition dans une ville sauvée par le génie et remplie de la gloire de son aïeul. On voit donc qu'il se trouvait à Athènes des *tableaux servant à la divination*

[1] Pausan. IX, 39, 5. Voy. plus haut, p. 22, 5).

[2] Pausan. I, 34, 3 : Καθεύδουσιν ἀναμένοντες δήλωσιν ὀνείρατος.

[3] Jamblic. *de Myster.* § III, c. 3 : Οὕτως ἐν Ἀσκληπίου μὲν τὰ νοσήματα τοῖς θείοις ὀνείροις παύεται· διὰ δὲ τὴν τάξιν τῶν νύκτωρ ἐπιφανειῶν ἡ ἰατρικὴ τέχνη συνέστη. Cf. Th. Gal. *Animadv. ad h. l.* p. 219.

[4] Plutarch. *in Aristid.* § 27, t. II, p. 542, Reisk. Voy. plus haut, p. 23.

par les songes, πινάκια ὀνειροκριτικά, et que ces *tableaux* étaient placés dans les lieux les plus fréquentés, au voisinage et sous les portiques mêmes des temples, tels que celui d'Iacchus. Mais ailleurs encore qu'à Athènes, des *tableaux* de ce genre avaient été placés dans les temples, à la fois comme objets de culte et comme moyens de décoration. Nous en avons un exemple dans cette image de *Sôsipolis*, génie national des Éléens, exécutée en peinture, *d'après une apparition en songe;* ce sont les propres expressions de Pausanias[1] : Καὶ δὲ ὄψιν ΟΝΕΙΡΑΤΟΣ γραφῇ μεμιμημένος ἐστὶν ὁ θεός ; et nous savons par le témoignage du même auteur que ce *tableau* était placé *dans un petit édicule*, ἐν οἰκήματι οὐ μεγάλῳ, qui faisait partie d'un temple de *Tyché*. Il ne saurait donc plus y avoir la moindre difficulté contre l'existence de pareilles peintures, placées dans le *Lycée* d'Athènes; et le témoignage de Xénophon, ce témoignage si grave et si formel, qu'il faudrait admettre dans tous les cas, fussions-nous réduits à ne pouvoir le justifier par aucun exemple, doit être maintenu dans toute son autorité, comme dans sa vraie leçon. Il va sans dire que ces peintures de Cléagoras[2], faites pour servir de textes à des entretiens de

[1] Pausan. VI, 25, 4. Je reviendrai ailleurs encore sur cette peinture, dont la connaissance, si importante pour l'histoire de l'art, n'avait pas moins échappé que celle de tant d'autres aux recherches du savant académicien.

[2] Le nom de cet artiste, omis par tous les historiens de l'art, manque pareillement dans le *Catalogue* de M. Sillig, et il n'a été rejeté dans l'*Appendice*, p. 470, qu'avec des réserves, qui tendraient à exclure ce nom de la liste des anciens artistes. Après avoir rapporté le texte de Xénophon, où il lit pourtant : τὰ ἐνύπνια ἐν Λυκείῳ γεγραφότος, M. Sillig fait observer que ce texte est devenu fort incertain, à cause des variantes qui s'y rencontrent dans les manuscrits ; et il ajoute qu'à l'exemple de M. Dindorf, il n'oserait rien inférer de ce qu'avait écrit Xénophon à ce sujet. Mais je pense à mon tour que ni les scrupules de M. Dindorf, ni les doutes de M. Sillig, ne sont suffisamment fondés ; et je maintiens sans hésitation notre Cléagoras, en qualité de *peintre de songes*, dans la liste des anciens artistes, comme l'a fait aussi, en dernier lieu, M. K. Ott. Müller, *Handbuch der Archäol.* § 135, 1, p. 131.

philosophes, et sans doute exécutées avec plus de soin et de talent que celles qui provenaient de peintres d'enseignes, à l'usage de devins de carrefour, étaient des *peintures sur bois*, πινάκια; c'est une notion qui résulte ici de la nature même des choses et du mot employé pour désigner ces *tableaux*. Mais il n'est pas inutile d'observer que le fils de cet artiste, l'Euclide, duquel Xénophon reçut à Lampsaque les services qu'il en rapporte, était précisément un *Devin*, Μάντις; et ce rapport si frappant entre le talent du père et la profession du fils aurait dû avertir les critiques, s'ils y avaient fait attention, qu'il n'y avait rien à changer au texte de Xénophon.

J'ai épuisé tout ce que l'antiquité nous a fourni de notions concernant les peintures des temples ou des édifices publics d'Athènes. J'aurais pu y comprendre un *tableau choragique* dont Aristote fait mention[1], comme ayant été *consacré* par Thrasippus, qui avait fait les frais du chœur d'un drame comique d'Ecphantide, mais malheureusement sans nous apprendre en quel lieu était exposé ce *tableau*. Je suppose cependant que ce pouvait être dans les *Propylées;* et je présume encore qu'un *tableau* du même genre, *consacré* à la même occasion par Thémistocle, et cité par Plutarque[2], était pareillement placé aux *Propylées;* car nous avons déjà vu que ce magnifique vestibule de l'Acropole renfermait dans ses édicules toute une *collection de tableaux*, parmi lesquels nous acquerrons bientôt la preuve qu'il y en eut d'un genre analogue à ceux qui viennent d'être indiqués. Dans tous les cas, la manière dont s'expriment Aristote et Plutarque, au sujet de ces *tableaux consacrés*, ne

[1] Aristot. *Politic.* VIII, 6, 7 : Δῆλον δὲ ἐκ τοῦ ΠΙΝΑΚΟΣ, ὃν ΑΝΕΘΗΚΕ Θράσιππος Ἐκφαντίδῃ χορηγήσας.

[2] Plutarch. *in Themist.* § 5, t. I, p. 449, ed. Reisk. : ΠΙΝΑΚΑ τῆς νίκης ΑΝΕΘΗΚΕ, τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα· Θεμιστοκλῆς Φρεάριος ἐχορήγει, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἦρχεν.

laisse aucun lieu de douter que ce ne fussent des *peintures sur bois ;* et c'est encore une notion précieuse pour l'histoire de l'art, que celle qui résulte de ces deux exemples de *tableaux choragiques,* lesquels durent constituer toute une classe de *peintures sur bois,* produites à la plus belle époque des arts de la Grèce[1]. J'ajoute ici, pour ne rien omettre de ce qui peut se rapporter à mon sujet, la mention des peintures exécutées aux frais de ce même Thémistocle dans le *Télestêrion* de Phlyê, sanctuaire commun aux membres de la famille des Lycomèdes, à laquelle appartenait ce grand homme. C'est à Plutarque[2] que nous devons la connaissance de ce fait curieux, malheureusement encore sans que nous puissions inférer avec certitude, des expressions qu'il emploie, que les *peintures* en question fussent exécutées *sur mur;* et si j'accordais cet exemple aux partisans de cette opinion, ce ne serait là qu'une concession tout à fait gratuite[3].

Mais il existe un dernier témoignage qui semblerait embrasser la généralité des édifices sacrés d'Athènes, et qui n'aurait pas dû échapper aux investigations de l'architecte, ni à celles du critique, dans le besoin commun qu'ils avaient de rencontrer quelque part au moins un texte, pour tous ces édifices coloriés ou peints en masse par la main de l'un, avec l'assentiment de l'autre. C'est dans un passage de Platon que se

[1] Voy. plus bas, p. 220-221.

[2] Plutarch. *in Themist.* § 1, t. I, p. 439, ed. Reisk. : Τὸ γὰρ Φλυῇσι Τελεστήριον, ὅ᾽περ ἦν Λυκομηδῶν κοινὸν,... αὐτὸς ἐπεσκεύασε καὶ ΓΡΑΦΑΪΣ ἐκόσμησεν.

[3] Ce qui semblerait en effet contrarier cette supposition, c'est que Pausanias, qui fait mention de ce sanctuaire de Phlyê, 1, 31, 2, ne dit pas qu'il s'y trouvât des *peintures ;* d'où l'on serait autorisé à conclure que ces peintures en avaient été enlevées. Voyez, du reste, au sujet d'un bas-relief attique, qui représente un *Personnage* du *dême de Phlyê,* et une *Femme vouée au culte d'Isis,* bas-relief qui fait partie du musée de Mantoue, les savantes observations de l'interprète, M. le D. Labus, *Mus. di Mantova,* t. II, tav. XVII, p. 113-117.

trouve cette indication, qui serait si importante pour la question actuelle, si elle avait effectivement la valeur qu'on pourrait être disposé à lui attribuer; et quoi qu'il en puisse être à cet égard, il faut convenir que le savant académicien, qui s'était chargé de justifier et de compléter le travail de peinture entrepris par l'architecte sur les édifices d'Athènes, qui devait lui fournir des textes à l'appui de ses couleurs, a été bien mal servi par son zèle ou par sa mémoire, en négligeant de puiser à la source attique la plus pure, chez Xénophon, comme nous venons de le voir, et chez Platon, comme je vais le montrer, des renseignements dont il eût pu faire un si bon usage, pour peindre, à sa façon, *en style historique*, non-seulement le *Lycée*, mais *tous les temples* d'Athènes.

Voici ce passage de Platon qui se lit dans l'*Eutyphron*, et dont je ne rapporte ici textuellement que la partie qui a trait à notre sujet[1] : καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν ΓΡΑΦΕ'ΩΝ τά τε ''ΑΛΛΑ ῾ΙΕΡ'Α ἡμῖν ΚΑΤΑΠΕΠΟΙ'ΚΙΛΤΑΙ. Il s'agit là évidemment de *peintures* exécutées par des artistes habiles, mais non pas *dans des temples*, et encore moins sur les *murailles de ces temples*, comme sembleraient le faire croire les mots : τά τε ''ΑΛΛΑ ῾ΙΕΡ'Α καταπεποίκιλται ; car il est seulement question ici des *divers objets* ou *meubles sacrés* qui étaient *ornés de peintures*[2]; et c'est ce qui résulte, à n'en pouvoir douter, des paroles qui suivent immédiatement, et qui concernent le *péplus* des *Grandes Pana-*

[1] Platon. *in Eutyphron.* 6, p. 26-27, ed. Fischer. : Καὶ πόλεμον ἄρα ἥγει σὺ εἶναι τῷ ὄντι ἐν τοῖς Θεοῖς πρὸς ἀλλήλους, καὶ ἔχθρας δεινὰς καὶ μάχας, καὶ ἄλλα τοιαῦτα πολλὰ, οἷα λέγεται ὑπὸ τῶν ποιητῶν, καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν γραφέων τά τε ἄλλα ἱερὰ ἡμῖν καταπεποίκιλται, καὶ δὴ καὶ τοῖς μεγάλοις Παναθηναίοις ὁ πέπλος μεστὸς τῶν τοιούτων ποικιλμάτων.

[2] C'est ce dont on a un exemple dans la profession du frère d'Æschine, Philocharès, que Démosthène désigne comme τὰς ἀλαβαστροθήκας γράφοντα καὶ τὰ τύμπανα ; *de fals. Legat.* p. 464, Bekker.; ce qui n'empêchait pas qu'il ne fût un peintre distingué, dont il existait à Rome un *tableau* placé dans la *curie* d'Auguste, Plin. xxxv, 4, 10 ; voy. à ce sujet Creuzer, *ein alt-Athenisches Gefässe*, etc. p. 62-64, 31), 32).

thénées, καὶ δὴ καὶ τοῖς Μεγάλοις Παναθηναίοις ὁ ΠΕΠΛΟΣ, un de ces *divers objets sacrés*, τά τε ἄλλα ἱερά, *qui recevaient des ornements de ce genre*, μεσίος τῶν τοιούτων ποικιλμάτων. Il n'y a donc rien là qui ait rapport à la *peinture des temples;* conséquemment il n'y a rien à inférer de ce témoignage de Platon, pour ou contre la *peinture sur mur*. Mais ce n'en est pas moins un texte éminemment classique, pour ce qui concerne les diverses applications qui se firent de la peinture dans l'antiquité grecque. Tel il avait paru à l'illustre M. Boeckh qui le cite au sujet de la *Gigantomachie*, figurée sur le *péplus panathénaïque*[1], mais sans s'expliquer sur la valeur qu'il attachait au reste de la phrase de Platon. Tel l'avait jugé aussi le savant antiquaire M. K. Ott. Müller, qui avait cru y voir, mais d'abord avec quelque hésitation, des *peintures de temples*[2]. Je pourrais me croire autorisé à mon tour à dire qu'un pareil doute ne devait pas s'offrir à la pensée d'un critique de cet ordre, qui joint toute

[1] Boeckh, *Græc. Tragœd. Princip.* etc. p. 193-4; voy. sur ce passage de Platon, et sur les témoignages des Scoliastes, qui en expliquent la partie relative au *péplus panathénaïque*, et au sujet de la *Gigantomachie*, qui s'y voyait brodée, mon *Mémoire sur les représentations figurées d'Atlas*, p. 50.

[2] K. Ott. Müller, *Handbuch der Archäolog.* § 135, 2, p. 119 : Mit denen die Tempel (?) bemahlt waren. Ce qui me surprend, c'est qu'après avoir exprimé dans sa seconde édition, § 135, 2, p. 132, la même indécision, M. K. Ott. Müller reproduit ailleurs, § 319, 5, p. 432, le même passage de Platon, en l'interprétant, cette fois sans hésitation, de *peintures de temples*. Le savant auteur devait se mettre ici un peu mieux d'accord avec lui-même. La *peinture de mur* qu'il cite à l'appui, d'après Lucien, *de conscrib. Histor.* 29, t. IV, p. 193 : Μηδὲ κατὰ τοίχου γεγραμμένον πόλεμον, n'a rien, dans ce témoignage de Lucien, qui se rapporte à la peinture sacrée, ni à l'art attique, ni même à la haute antiquité grecque : c'est tout simplement un trait de l'usage de peindre sur mur, devenu général au temps de Lucien, et bien avant cet écrivain. Or, que peut-on inférer d'un pareil témoignage, en faveur de l'idée que les *temples d'Athènes* fussent *peints sur mur*, du temps de Platon? C'est à peu près comme si l'on prétendait qu'avant sa destruction par Mummius, Corinthe était décorée extérieurement de peintures *sur tous ses murs*, attendu que c'est ainsi que nous la représente Aristide, *Orat. isthm. in Neptun.* p. 43 (t. I, p. 40, Dindorf.) : Τοσοῦτοι θησαυροὶ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ περὶ πᾶσαν αὐτὴν, ὅποι καὶ μόνον ἀποβλέψειέ τις, καὶ

l'habileté d'un philologue à tout le savoir d'un antiquaire. Mais ce qui était peut-être encore moins permis à un critique qui avait entrepris de traiter spécialement la question de la *peinture sur mur,* c'était de négliger un témoignage si grave, si favorable en apparence à son opinion, et déjà signalé par deux des maîtres de la science.

S'il était question de rechercher ailleurs qu'à Athènes les exemples qui purent exister de temples ou d'édifices publics, ornés de peintures, autres que ceux qui ont été déjà allégués, ou qui seront produits dans le chapitre suivant, je ne trouverais, à mon grand regret, dans le travail du savant académicien, aucun élément nouveau ajouté par lui-même aux faits employés jusqu'ici. La *peinture sur mur* de Polygnote, au temple de Thespies; celles de Panænus, *sur la barrière* du trône de Jupiter Olympien[1], et dans le temple de Minerve à Élis, trois monuments cités dans mes *Observations*[2], resteraient, avec la peinture enlevée d'une muraille de Lacédémone, les seuls exemples certains de ce genre de peinture que nous fournisse l'histoire de l'art. S'il y eut, dans le temple même de Jupiter Olympien, d'*autres peintures* de Panænus, *en grand nombre* et *d'un mérite excellent,* comme on a cru pouvoir l'inférer des paroles de Strabon[3], ce devaient être des

κατὰ τὰς ὁδοὺς αὐτὰς ἢ τὰς στοάς. La littérature grecque est remplie de pareilles indications, à partir de l'époque romaine, telles que celle-ci, d'un *discours* de Dion Chrysostôme, *Orat.* XXX, t. I, p. 557, Reisk. : Οἴκους... ὁρῶμεν κατεσκευασμένους σταθμοῖς καὶ κίοσι καὶ χρυσῷ καὶ ΓΡΑΦΑΪΣ (καλὰ) τὴν ὀροφὴν, καὶ τεῖχη (leg. τοίχους) καὶ θύραν εἰργασμένας (leg. εἰργασμέναις); et cette autre, d'une *harangue* de Thémistius, *Orat.* XVI, 393 : Σὺ δὲ τοῖς μὲν ΤΟΪΧΟΙΣ ἐγγράφεις πολλὰ καὶ ποικίλα. Mais ce serait manquer de critique que d'appliquer indistinctement des témoignages de cet âge aux monuments de la haute époque grecque.

[1] Au sujet de cette *peinture* de Panænus, mal à-propos qualifiée *bas-relief* par un savant critique, je renvoie à ce qui a été dit dans mon *Mémoire sur les représentations figurées d'Atlas*, p. 12-14.

[2] Voy. ces *Observations*, p. 12-14.

[3] Strabon. VIII, 354, A : Δείκνυνται δὲ ἢ

peintures sur bois, puisque Pausanias, qui avait observé avec tant d'intérêt ce temple dans tous ses détails, et qui l'a décrit avec tant de soin, n'y vit aucune peinture, ni au dedans ni au dehors, et n'en a fait du moins aucune mention : ce qui prouverait que ces peintures, si elles s'y trouvaient effectivement au temps de Strabon, en avaient été enlevées près de deux siècles plus tard, à l'époque où Pausanias visita l'Élide; et comme on n'a pas ici la ressource de supposer que les *murs* du temple eussent été *sciés* pour en détacher la peinture, ressource commode, empruntée d'un procédé fort incommode, mais à laquelle le témoignage si formel et si détaillé de Pausanias ne saurait se prêter en aucune façon, il faudrait, de toute nécessité, conclure de celui de Strabon que les *peintures* dont il parle étaient réellement *sur bois*. C'est en effet de cette manière que l'a entendu le traducteur français, feu M. Coray, qui connaissait parfaitement la valeur du mot γραφαὶ, et qui y a vu sans hésiter des *tableaux admirables*. Mais il me paraît encore plus probable que, par ces *peintures de* Panænus, *qui se trouvaient au sein de l'édifice sacré :* γραφαὶ πολλαί τε καὶ θαυμασταὶ περὶ τὸ ἱερὸν, ἐκείνου (Παναίνου) ἔργα, Strabon n'a voulu désigner que les peintures de cet artiste qui décoraient la *barrière placée en avant du trône*, sur trois de ses côtés; c'est l'opinion de M. Rathgeber, l'antiquaire de notre âge qui a recueilli avec le plus de soin et discuté avec le plus de critique toutes les notions qui ont rapport au temple et au colosse d'Olympie[1]; c'était aussi l'avis de M. Boettiger[2], partagé par d'autres antiquaires[3]; et quant à moi, j'adopte en toute

ΓΡΑΦΑΙ' πολλαί τε καὶ θαυμασταὶ περὶ τὸ ἱερὸν, ἐκείνου ἔργα; voy. Trad. franc. t. III, p. 183.

[1] Voy. l'*allgem. Encyclop.* au mot *Olympischer Jupiter*, p. 281, 61).

[2] Boettiger, *Archäol. d. Malerei*, p. 245.

[3] Wachsmuth, *Hellenische Alterthumskunde*, II, 349, 31); Sillig, *Catalog. vet. Artific. v.* Panænus, p. 315.

confiance cette interprétation qui met d'accord le texte de Strabon avec celui de Pausanias, tout en laissant à la volonté du critique le choix de la première, qui ne saurait profiter en rien à son opinion. Car, pour s'en servir à cet effet, il lui faudrait supposer, ou que les *murs* du temple qui possédait ces peintures avaient été *sciés,* ou que le texte de Pausanias, qui avait dû faire mention de ces peintures, s'il les avait vues en place, a été tronqué en cet endroit; or, c'est une dure alternative, pour un critique qui voudrait à toute force trouver partout des *peintures sur mur,* que d'avoir à supposer toujours des *murailles sciées* ou des *textes mutilés;* et il est fâcheux d'avoir à exercer de pareils ravages dans l'antiquité écrite ou figurée, pour soutenir, seul contre tout le monde, une opinion qui a contre elle tous les faits.

Mais je puis lui fournir, à défaut de ce témoignage équivoque, deux exemples d'édifices ornés de peintures qui ont échappé, comme tant d'autres, à ses curieuses investigations, et où il ne tiendra qu'à lui de trouver sans peine et sans effort des *peintures sur mur :* l'un serait le *Polémarcheion* de Phliunte, *portique qui avait été peint de la main de Sillax, de Rhégium,* dès le cinquième siècle au moins avant notre ère, puisque cet artiste avait reçu les éloges d'Épicharme et de Simonide[1]; le monument, comme on le voit, valait bien la peine d'être cité; l'autre, qui n'en aurait pas été moins digne, serait le *péribole,* ou l'*enceinte* de la *fontaine Pirène,* à Corinthe, *où il se trouvait une peinture représentant la victoire d'Ulysse sur les Prétendants*[2]. Toutefois, ce ne serait encore là qu'une conjecture, en

[1] Polemon *apud* Athen. v, 55, p. 210, B : Καλὰ τὴν Πολεμάρχειον σοὰν γεγραμμένην ὑπὸ Σίλλακος τοῦ Ῥηγίνου, οὗ μνημονεύουσιν Ἐπίχαρμος καὶ Σιμωνίδης. Ce témoignage, emprunté à Polémon, devait être tiré de quelqu'un des ouvrages de cet auteur, περὶ Πινάκων; d'où il suivrait que les peintures de Sillax auraient dû être des *tableaux.*

[2] Pausan. II, 3, 3 : Περίβολός ἐστιν· ἐν

ce qui concerne l'un et l'autre de ces édifices, attendu que rien, dans les témoignages qui y ont rapport, n'indique positivement quelle était la nature de ces peintures. Quant au *portique de l'Altis*, situé à *Olympie*, et non à *Delphes*, comme on l'a imprimé quelque part[1], *portique qui avait été jadis orné de peintures, mais qui ne les conservait plus,* du temps de Pausanias[2], il ne pourrait être compris dans cette catégorie sans faire violence au texte de cet écrivain; car Pausanias se serait exprimé d'une tout autre manière s'il avait voulu désigner des *peintures sur mur, effacées* ou *détruites par la vétusté*[3]; et si j'ai vu sans surprise que l'académicien français ait admis sans difficulté l'interprétation favorable à son système, j'ai regretté qu'un critique tel que M. Hermann, libre d'une pareille préoccupation, ait laissé subsister ici l'alternative de *peintures de mur effacées,* ou de *tableaux enlevés*[4], quand il était constant, d'après le langage habituel de Pausanias, et suivant la théorie même de M. Hermann, qu'il s'agissait ici de *peintures* placées *sur les murs, à une époque ancienne, qui ne s'y trouvaient plus,* du temps de Pausanias, conséquemment de *tableaux.*

δὲ αὐτῷ ΓΡΑΦΗ τὸ Ὀδυσσεως ἐς τοὺς Μνηστῆρας ἔχουσα τόλμημα.

[1] L'auteur d'un *Mémoire sur les représentations figurées d'Atlas*, 2me édit., p. 142; voy. mon *Mémoire* sur le même sujet, p. 4.

[2] Pausan. V, 21, 7 : Πρὸ τῆς Ποικίλης στοᾶς καλουμένης, ὅτι ἦΣΑΝ ἐπὶ τῶν τοίχων γραφαὶ τὸ ΑΡΧΑΪΟΝ.

[3] Pausanias eût dit, comme en parlant des peintures de Micon au *Théseion*, I, 17, 2 : Ἡ γραφὴ.... οὐ σαφὴς.... διὰ τὸν χρόνον; ou de celles de Polygnote aux *Propylées*, I, 22, 6 : Γραφὰς, ὁπόσαις μὴ καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέσιν εἶναι; ou de celles d'un tombeau, en Achaïe, VII, 25, 7 : Ἀμυδρὰν γραφήν; ou bien, enfin, de celles d'un temple, en Locride, X, 38, 9 : Γραφαὶ δὲ ἐπὶ τῶν τοίχων ἐξίτηλοί τε ἦσαν ὑπὸ τοῦ χρόνου, καὶ οὐδὲν ἔτι ἐλείπετο ἐς θέαν αὐτῶν; mais il n'eût jamais dit, comme dans ce cas-ci : Πρὸ τῆς Ποικίλης στοᾶς καλουμένης, ὅτι ἦΣΑΝ ἐπὶ τῶν τοίχων γραφαὶ τὸ ΑΡΧΑΪΟΝ, c'est à savoir, qu'IL Y EUT AUTREFOIS *des peintures sur les murs de ce portique;* car cette manière de les désigner indique suffisamment qu'*elles en avaient été enlevées* depuis.

[4] Hermann. *de Pictur.* p. 19 : Quod incertum est parietum picturas deletas, an demptas tabulas dicat.

C'est encore ce qu'il faut admettre, et cela sans la moindre difficulté, au sujet du *Pœcile de Sicyone, portique orné de peintures,* dont la connaissance a échappé aussi au savant académicien, et dont la description, due à Polémon, à l'auteur de l'ouvrage *sur les tableaux de Sicyone,* a été citée deux fois par Athénée[1]. C'est sans doute de cet édifice qu'avaient été tirés, en partie, les *tableaux* acquis par Scaurus; et cette notion d'un *Pœcile* à Sicyone, patrie de la peinture sur bois, conforme à ce que nous savons du *Pœcile d'Athènes* et de *celui d'Olympie,* tous portiques *revêtus intérieurement sur leurs murailles de peintures sur bois,* nous autoriserait, à défaut d'autres renseignements, à nous faire la même idée du *Pœcile de Lacédémone.* Cette circonstance servirait aussi à nous expliquer le silence gardé par Pausanias sur le *Pœcile* de Sicyone, qu'il ne nomme même pas dans sa description de cette ville; et généralement le peu de peintures qu'il cite dans tant d'édifices de la Grèce, qui avaient dû en être décorés, mais qui, ayant perdu ce genre d'ornement dans le cours de plus de cinq siècles de brigandages, n'offraient plus, aux regards de Pausanias, que des murailles dépouillées.

Cette rareté de peintures, dans le livre de Pausanias, et dans la Grèce même, telle qu'elle était devenue de son temps, n'en rend que plus précieux pour nous l'exemple qu'y a découvert M. Hermann, de *peintures sur mur,* exécutées dans un édifice sacré, et appartenant à la haute époque de l'art; car cet exemple authentique est un élément nouveau ajouté à la question; et la discussion actuelle s'enrichira plus de ce seul trait, fourni

[1] Athen. VI, 253, B, c. LXII, p. 469, ed. Schw. : Ὡς φησι Πολέμων ἐν τῷ Περὶ τῆς Ποικίλης στοᾶς τῆς ἐν Σικυῶνι ; cf. *ibid.* XIII, 577, C, t. V, p. 86, Schw. Il ne serait pas impossible que cet ouvrage de Polémon, *sur le Pœcile de Sicyone,* fût, sous un autre titre, le même qui est cité ailleurs par Athénée, XIII, p. 567, B, comme ayant pour objet la *description des tableaux de Sicyone;* et dans ce cas, il serait positivement avéré que les *peintures* de ce *Pœcile* étaient des *tableaux.*

par l'antiquité même, que d'une foule d'observations critiques portant toutes sur des faits connus, qui ne servent qu'à couvrir sous un vulgaire appareil de subtilités la pauvreté d'un travail réduit aux notions les plus communes. Le trait cité par M. Hermann est celui d'un *temple de Diane*, en Locride, qui avait dû être *peint sur ses murailles*, et *dont le temps avait effacé la peinture, au point qu'on ne pouvait plus rien y distinguer*[1]. Ce serait donc là un cinquième exemple de *peintures sur mur* dans les temples de la Grèce antique, connu par un texte classique, sans préjudice d'autres exemples semblables qui purent exister et que nous ne connaissons plus d'aucune manière; ce serait là, en un mot, l'une des rares exceptions au système général de la peinture grecque, qui s'exerçait *sur le bois*.

Mais, tout en l'admettant, il importe d'observer ici que la langue des Grecs manqua longtemps d'un terme propre à exprimer la *peinture sur mur*, et que l'absence d'un pareil mot, dans cette langue si riche et si abondante, d'accord avec le peu d'exemples de *peintures sur mur* qui nous sont connues par l'histoire de l'art, et avec le silence absolu des grammairiens, tels que Pollux, sur tout ce qui avait rapport au matériel de ce genre de peinture, tendrait à prouver que l'usage dut en être infiniment restreint dans la haute antiquité grecque et dans les beaux temps de l'art. D'un autre côté, l'on avait pu remarquer que l'apparition dans le vocabulaire grec d'une expression qui a rapport à la *peinture sur mur*, coïncidait avec l'invasion de ce genre de peinture dans le domaine de la vie privée des Romains, puisque, comme nous le verrons, le mot et la chose appartiennent au siècle d'Auguste; et ce serait là

[1] Pausan. x, 38, 5; voy. Hermann, *de Pictur.* p. 19. Le texte a été rapporté précédemment, p. 202, 3; et j'admets l'interprétation qu'en a proposée M. Hermann, bien qu'il fût possible de la contester, en l'opposant à sa propre doctrine.

encore une nouvelle et grave présomption à l'appui de notre manière de voir. Voilà des circonstances philologiques dont il y a lieu d'être surpris qu'un critique comme M. Hermann n'ait point été frappé. Quant au savant académicien, qui s'est contenté d'alléguer le témoignage du *Grand Étymologique* pour prouver que l'usage de *peindre sur mur* avait régné chez les Grecs [1], je pourrais me contenter aussi de lui demander de quelle valeur peut être, pour les temps anciens de la Grèce, le témoignage du compilateur inconnu de cette œuvre étymologique, quand il parle d'après lui-même, sans citer aucun garant, et quand il ne peut avoir eu en vue, comme dans ce cas-ci, que la pratique de son siècle, qui fait partie de la période byzantine? Que nous importe de savoir que, du temps de cet écrivain anonyme du Bas-Empire, les *peintres de murs* s'appelassent ἐγκαυσταί, quand il s'agit pour nous de rechercher, à l'aide de témoignages fournis par l'antiquité grecque, si la Grèce, aux beaux temps de l'art, pratiqua la peinture sur mur? Et quand l'usage de peindre qui fait l'objet de ces recherches s'arrête au siècle d'Auguste, à partir duquel nous savons, par tant de monuments palpables, qu'un autre usage prévalut, que nous veut-on avec le témoignage du *Grand Étymologique*, qui nous apprend, pour le siècle de Photius, ce que nous avait fait connaître la vue de Pompeï pour le siècle de Vespasien? Il eût mieux valu rechercher, dans cette littérature byzantine, les preuves qui pouvaient s'y trouver de la pratique ancienne de la *peinture sur bois*, et

[1] *Magn. Etymol. v.* Ἐγκεκαυμένη· ἐζωγραφημένη· ἐπεὶ ἐγκαυταὶ (leg. ἐγκαυσταὶ) λέγονται οἱ ζωγράφοι οἱ διαγράφοντες τοὺς τοίχους. Un membre de notre académie, qui s'est occupé avec beaucoup de soin de l'histoire de la peinture du Bas-Empire et du moyen-âge, M. Émeric-David, avait déjà cité ce texte du *Grand Étymologique*, et il n'y avait vu, avec raison, que l'expression d'un fait postérieur à l'antiquité grecque; voy. ses *Discours historiques*, p. 180, 1); dès lors, à quoi bon le reproduire?

ces preuves, comme je le montrerai ailleurs, n'auraient pas manqué. Ainsi, pour n'en citer ici qu'un exemple, dans ce passage de Théodoret[1] : Ζωγράφοι μὲν ΣΑΝΊΣΙ καὶ ΤΟΊΧΟΙΣ τὰς παλαιὰς ἐγγράφοντες ἱστορίας, il s'agit évidemment des deux périodes diverses de l'art de peindre, la première, qui comprend toute la belle antiquité grecque, où l'on peignait *sur panneaux de bois*, σανίσι, la seconde, qui embrasse la série entière des temps romains, où l'on peignait *sur mur*, τοίχοις. Mais, même à cette époque de la décadence de l'art, amenée par l'usage de peindre sur mur, le peu de peintures de quelque mérite qui s'exécutaient encore par la main d'artistes habiles, et non pas de simples décorateurs de murailles, étaient des *peintures sur bois*. C'est de pareils travaux en effet qu'il est question dans cette phrase de Plutarque[2], qui parle de l'usage de son temps, conséquemment du siècle de Trajan : Ζωγράφου τινὸς,.... περὶ τῶν θεωμένων τοὺς ΓΕΓΡΑΜΜΈΝΟΥΣ ΠΊΝΑΚΑΣ ; et plus tard encore, dans le siècle de Julien, des allusions à l'usage de peindre sur bois, telles que celles qui se rencontrent dans les écrits de Libanius[3], prouvent que cette branche de l'art continuait d'être cultivée avec succès.

Mais que nous servirait de descendre dans le Bas-Empire pour y trouver des témoignages, tels que celui du *Grand Étymologique*, qui ne s'applique, encore un coup, qu'au siècle de Photius, quand nous avons besoin de connaître ce qui se pratiquait dans celui de Périclès? Or, il nous reste à cet égard un témoignage dont on n'a pas suffisamment apprécié la valeur, et que j'avais réservé pour le faire servir de couronnement

[1] Theodoret. *Hist. Eccles.* I, 1.

[2] Plutarch. *de Gen. Socrat.* Init. t. VIII, p. 271, ed. Reisk.

[3] Ce ne peut être que l'usage de peindre sur bois qui ait motivé le discours que Libanius prête à un peintre : Γράφων τὸν Ἀπόλλωνα εἰς δάφνην ξυλίνην, καὶ τοῦ ΞΥΛΟΥ μὴ δεχομένου τὰ χρώματα, *Declamat.* t. IV, p. 1019, ed. Reisk. : Τὰ δὲ χρώματα λύεται πολεμούμενα τῷ ΞΥΛΩι, etc.

à cette partie de mon travail. Ce témoignage est celui de Cicéron, dans son *Traité de l'Invention*[1], où il raconte comment s'y prirent les Crotoniates, à l'époque la plus florissante de leur république, pour satisfaire leur désir *d'orner de peintures excellentes le temple*, si vénéré parmi eux, *de Junon Lacinia.* Ils s'adressèrent à Zeuxis, le plus renommé des artistes de cet âge, qui mettait au poids de l'or le prix de ses travaux, et qui se chargea, pour une somme considérable, de cette décoration générale du temple. Zeuxis peignit donc *un grand nombre de* TABLEAUX, dont quelques-uns, ajoute Cicéron, sont demeurés en place jusqu'à notre temps, protégés par la sainteté du lieu; et l'une des peintures exécutées à cette occasion fut précisément, comme l'on sait, ce célèbre *tableau d'Hélène* qu'Auguste, dans la génération suivante, ne se fit pas scrupule d'enlever de ce temple, dépouillé sans doute alors de tout ce qui lui restait d'ornements du même genre. Que l'on pèse attentivement toutes les paroles de ce texte classique; que l'on réfléchisse à la gravité de l'écrivain et à la célébrité de l'artiste; que l'on songe enfin qu'il s'agit ici d'un monument du premier ordre, du sanctuaire le plus auguste de la Grande-Grèce; et l'on ne doutera pas que la peinture employée à la décoration des temples ne consistât, comme dans ce cas-ci, en une *suite de tableaux, complures tabulas;* et l'on sera convaincu que, dans d'autres occasions semblables, où il s'agit de travaux de peinture exécutés par des artistes célèbres, tels que ceux de Phidias, dans l'*Olympieion* d'Athènes[2], de Poly-

[1] Ciceron. *de Invent.* II, 1 : *Crotoniatæ quondàm, cùm florerent omnibus copiis,..... templum* Junonis, *quod religiosissimè colerent,* EGREGIIS PICTURIS LOCUPLETARE *voluerunt. Itaque Heracleotem Zeuxin,... magno pretio conductum adhibuerunt.* IS ET CETERAS COMPLURES TABULAS *pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostram memoriam propter fani religionem remansit; et....* Helenæ *se pingere* SIMULACRUM *velle dixit.*

[2] Plin. XXXV, 8, 34 : Olympium Athenis ab eo pictum.

gnote, au *Lesché* de Delphes[1], de Protogène, aux *Propylées*[2], c'est toujours de cette manière qu'il faut entendre les témoignages classiques qui les concernent.

Il s'en faut bien que nous ayons épuisé toutes les notions antiques qui se rapportent à notre sujet. Nous avons encore à examiner toute une importante classe de monuments : les *portraits des personnages historiques;* et en recherchant *de quelle manière* étaient *exécutées,* et *comment* étaient *placées,* dans les édifices publics de la Grèce, ces sortes de peintures, nous aurons lieu de nous convaincre, par de nombreux exemples, que, sauf quelques exceptions, la *peinture, de style historique,* la véritable peinture grecque, s'exerça toujours *sur le bois:* en sorte que, sur ce point encore, l'accord parfait qui se rencontrera entre toutes les notions de l'antiquité, de manière à nous offrir toujours le même résultat, équivaudra, pour tout lecteur impartial, à une démonstration complète.

§ IV.

Des Portraits ou Images, soit en pied, soit en demi-figure, des personnages historiques de la Grèce, exposés dans les lieux publics, ou consacrés dans les temples.

Il ne s'agit pas ici de rechercher à quelle époque de l'antiquité put s'établir, et dans quelles limites put s'exercer, chez les Grecs, l'usage de *consacrer* les *portraits* dans les

[1] Plin. XXXV, 9, 35 : Hic Delphis ædem pinxit; voy. l'observation faite plus haut, p. 180, 1).

[2] Idem, XXXV, 10, 36 : Cùm Athenis... Propylæon pingeret. Ces trois locutions identiques désignent une opération semblable à celle que Cicéron attribue à Zeuxis; et dans toutes ces circonstances, il s'agit d'une décoration de peinture, exécutée *au moyen de plusieurs* TABLEAUX, *compluribus* TABULIS.

temples. Cette question, qui a été récemment agitée, plutôt que traitée à fond, par deux des plus illustres philologues de notre âge, M. Boeckh et M. Hermann[1], embrasse tant de faits, et touche à tant de points d'antiquité, que je ne saurais m'y arrêter sans perdre trop longtemps de vue l'objet principal de mes recherches. En me bornant aux seuls monuments de ce genre qui furent produits par l'art de peindre, il me suffira d'en trouver des exemples qui datent du VIe siècle avant notre ère, conséquemment d'une époque bien antérieure à celle où la peinture des Grecs avait acquis tout son développement; et je n'aurai plus qu'à suivre, à partir de cette époque, dans toute la durée de l'art grec, les principales applications de cet usage que nous fournira l'histoire de l'art.

Le plus ancien exemple qui nous soit connu d'un *portrait peint* de personnage historique, *consacré* de cette manière, est sans doute celui du *portrait* d'Amasis, roi d'Égypte, que ce prince envoya aux habitants de Cyrène. Le trait est rapporté par Hérodote[2], et la date peut en être fixée approximativement vers le milieu du VIe siècle avant notre ère[3]. On ne m'opposera pas que ce *portrait* d'un roi d'Égypte était un monument étranger à l'art grec, puisque Amasis, en envoyant son *image* à un peuple grec, pour être *consacrée* dans un temple grec, n'avait pu que se conformer à un usage grec. Je dirai plus : ce *portrait* ne pouvait être que l'ouvrage d'un peintre grec, d'un des artistes de cette nation qu'Amasis

[1] Boeckh, *Corp. Inscr. gr.* t. I, p. 18-19; Hermann's *über* Boeckh's *Behandl. d. Inschrift.* 203; avec la réponse de M. Boeckh, dans l'*Append.* p. 872-73.

[2] Herodot. II, 182 : Ἀνέθηκε δὲ καὶ ἀναθήματα ὁ Ἄμασις ἐς τὴν Ἑλλάδα· τοῦτο μὲν, ἐς Κυρήνην ἄγαλμα ἐπίχρυσον Ἀθηναίης, καὶ ΕΙΚΟΝΑ ἑωυτοῦ ΓΡΑΦΗΙ εἰκασμένην. Voy. sur ce passage la note du dernier éditeur d'Hérodote, t. I, p. 888, Creuzer.

[3] Rosellini, *Monum. dell' Egitto e della Nubia*, t. II, p. 150-57, où le règne d'Amasis est fixé entre les années 569 à 525 avant J. C.

avait fixés dans ses états. Je présume que ce devait être un Samien, d'après les relations particulières qui s'étaient établies à cette époque entre le roi d'Égypte Amasis et le tyran de Samos, Polycrate, relations dont Hérodote nous fait connaître un monument authentique, consistant en deux *statues de bois* sculptées à son image, et consacrées par le même prince dans l'*Héræon* de Samos[1]; et je trouve, de l'antiquité d'une école de peinture à Samos, un indice bien curieux, dans cette particularité de la vie de Pythagore rapportée par son biographe, que le philosophe avait été mis dans sa jeunesse *à l'école du peintre*[2], εἰς Ζωγράφου (διδασκαλεῖον); c'est un trait de l'histoire de l'art qui méritait bien de n'être pas négligé, comme il l'a été, par les critiques modernes qui se sont occupés de cette histoire.

Il existe d'ailleurs, dans toute la littérature grecque, de nombreuses preuves de cet usage de *consacrer* aux dieux les *portraits* de personnes chéries; et de bonne heure aussi, ces sortes de *portraits*, exécutés de toute main, sur des *tablettes de bois*, prirent place dans les lieux sacrés. Dès le temps d'Æschyle[3], nous voyons les simulacres des dieux parés de ces *tablettes votives*, sans cesse renouvelées, qui devaient offrir les *portraits* des dévots. Plus tard, on sait que les temples de *Bacchus*, de *Vénus*, surtout ceux des *Nymphes* et d'*Esculape*[4], et

[1] Herodot. II, 192 : Τοῦτο δ' ἐς Σάμον τῇ Ἥρῃ εἰκόνας ἑωυτοῦ διφασίας ξυλίνας.

[2] Porphyr. *de vit. Pythagor.* § 11. A l'appui de ce témoignage, je pourrais citer celui de Thalès, qui se plaignait que, de son temps, l'éducation de la jeunesse commençât par le pædotribe et le peintre; le trait rapporté par Stobée est cité par Vossius, *de Graphic.* § 6.

[3] Æschyl. *Suppl.* 466 : Νέοις ΠΙΝΑΞΙ βρέτεα κοσμῆσαι τάδε; conf. Schol. *ad h. l.*

[4] Voyez, pour les temples des *Nymphes*, le *Proëmium* du roman de Longus, p. 1-2, ed. Sinner., qui ne peut faire allusion qu'à un usage général; et quant aux temples d'*Esculape*, particulièrement ceux de Cos, d'Épidaure et de Tricca, voy. Strabon, XIV, 657, et VIII, 374. Dans sa description de l'*Asclépieion* d'Épidaure, cet auteur nous le représente comme *rempli d'un grand nombre*

enfin de *Sérapis*[1], furent remplis de *tableaux votifs*, πίνακες ἀνακείμενοι, représentant tantôt des *portraits* de personnes *vouées aux dieux*, tantôt des *guérisons obtenues*, des *dangers évités*, des *songes*, des *apparitions*[2]. Nous avons déjà vu un exemple de dédicaces pareilles, consistant en une suite de *portraits* de femmes *Hiérodules* de Corinthe, exécutés *sur un seul tableau*, et *consacrés* dans le temple de Vénus[3]. C'est un *portrait* du même genre que la belle Kallô *consacra* dans le temple de la même déesse, et que nous connaissons par une charmante épigramme de la Lesbienne Nossis[4]; et quant à l'usage populaire qui se faisait de ces peintures du dernier ordre, pour des personnes de la dernière condition, on peut s'en faire une idée d'après le petit poëme de Léonidas de Tarente, où il est fait allusion à ces *tableaux votifs*, consistant en *portraits de pauvres gens*[5].

Mais sans entrer ici dans le détail d'une des applications de l'art de peindre, qui appartient à l'histoire générale de cet

de TABLEAUX *relatifs aux guérisons* opérées par la bienfaisante influence du Dieu : Ἱερὸν πλῆρες... τῶν ἀνακειμένων ΠΙΝΑΚΩΝ, ἐν οἷς ἀναγεγραμμέναι τυγχάνουσιν αἱ θεραπεῖαι. Les *tableaux* consacrés dans l'*Asclépicion* de Cos étaient accompagnés d'inscriptions explicatives qui devinrent, suivant une tradition rapportée aussi par Pline, XXIX, 1, le principal élément de la doctrine d'Hippocrate. Voy. à ce sujet Pacciaudi, *Monum. Peloponn.* t. II, p. 167-175; Middleton, *Antiquit.* p. 139-140.

[1] Ciceron. *de Divinat.* II, 59; cf. Middleton. *Antiquit.* p. 152-3.

[2] Telles que celles dont on avait été frappé dans l'antre de Trophonius, et dont c'était l'usage de laisser une *image* ou un *souvenir* sur une *tablette*, ἀναθεῖναι γεγραμμένα ἐν ΠΙΝΑΚΙ, Pausan. IX, 39, 5; voy. plus haut, p. 22, 5), et p. 193, 2), 3).

[3] Athen. XIII, 32, t. V, p. 71, Schw.

[4] Nossis, *Epigramm. apud* Valckenaer. *ad* Theocrit. *Adoniaz.* 82, p. 373 :

Τὸν ΠΙΝΑΚΑ ξανθᾶς Καλλὼ δόμον ἐς Ἀφροδίτας
ΕΙΚΟΝΑ γραψαμένα πάντ' ΑΝΕΘΗΚΕΝ ΙΣΑΝ.

vid. Brunck. *Analect.* I, 196, *Carm.* X; conf. Jacobs. *Animadv.* VI, 419. D'autres *portraits* de femmes, exécutés de même en peinture, sur *table de bois* : Θυμαρέτας μορφὰν ὁ ΠΙΝΑΞ ἔχει, sont décrits dans les *Epigram.* VIII et IX, *ibid.* p. 195.

[5] Leonid. Tar. *Carm.* XV, p. 33-34, ed. Meinecke. Voy. sur cette épigramme les observations de M. Welcker, *Syllog. inscript.* p. 98, qui y a vu un exemple de cette ῥωπογραφία, opposée à la μεγαλο-

art chez les anciens, et qui trouvera sa place ailleurs[1], je dois me borner à rechercher quelle fut la nature des *portraits* de personnages historiques, et de quelle manière ces portraits étaient disposés dans les édifices sacrés ou publics.

Il exista de bonne heure, chez les Grecs, deux sortes de *portraits peints*, exposés à la vénération publique, c'est à savoir des *portraits* de *figures entières*, et des *portraits en buste* exécutés *sur boucliers*. Ces deux classes de monuments iconographiques méritent d'être traitées séparément, attendu que les témoignages qui s'y rapportent n'ont pas encore acquis toute la certitude et toute la valeur qu'ils comportent. Il n'est pas nécessaire d'avertir que ces *portraits*, de quelque forme qu'ils fussent, étaient peints *sur bois* ou *sur métal*, et non *sur mur;* ce qui résulte de la condition même du *portrait*, qui ne pouvait être exécuté que dans l'atelier de l'artiste et en présence du modèle. Aussi verrons-nous, dans un autre endroit de ces recherches, que même les *portraits* de personnages *mythologiques*, ces *portraits* de convention, exécutés d'après un modèle idéal, sans autre but que de rendre populaires et présentes en tout lieu les images du *beau* personnifiées sous des noms héroïques, tels que ceux de *Nirée*, d'*Hyacinthe*, de *Narcisse*, des *Dioscures*, se faisaient toujours sur des *tables de bois*, ΠΙΝΑ΄ΚΕΣΣΙ[2], par le procédé de l'*encaustique*[3]. Mais nous ne devons nous occuper ici que des

γραφία, dont il avait déjà rassemblé plus d'un témoignage dans ses *Observations sur* Philostrate, p. 396-8.

[1] J'ai déjà eu occasion de traiter une partie de cette question, considérée dans ses rapports avec une pratique analogue du christianisme, dans un *Mémoire sur les peintures chrétiennes du premier âge*. Ce mémoire, lu à l'Académie des Belles-Lettres, est destiné au recueil de cette Académie.

[2] Oppian. *Cyneget.* I, 360-365. Je reviendrai ailleurs sur ce trait curieux de mœurs grecques, qui me fournit un témoignage authentique et un nouvel exemple à l'appui de l'*Iconographie héroïque*, dont j'ai exposé ailleurs l'idée générale ; voyez mes *Monuments inédits*, Odysséide, p. 242-246.

[3] Anacreont. *Carm.* XXIX, 9 ; conf. XLIX, 7 : Ὁ δὲ ΚΗΡΟΎΣ ἂν δύνηται. Add. Ovid.

portraits de personnages historiques, de la belle époque de l'art.

Sur une curieuse inscription grecque, du troisième siècle avant notre ère, contenant le détail des distinctions honorifiques accordées par un collége d'artistes scéniques à un musicien célèbre, il est fait mention d'un *portrait peint en pied* de ce personnage, *qui devait être consacré dans le temple de Bacchus :* ᾈΑΝΑΘΕΪΝΑΙ δ' αὐτοῦ καὶ ΕΪΚΟΝΑ ἐν τῷ Διονυσίῳ ΓΡΑΠΤΗΝ τελείαν[1] : telles sont les expressions du décret, qui ne me semblent offrir aucune incertitude; bien que le savant éditeur de ce marbre grec, M. Osann, se soit obstiné à ne voir, dans un texte si clair et si positif, ni une *image peinte,* ni une *figure en pied,* mais tout simplement un *portrait sculpté en buste.* Les raisons alléguées par cet habile philologue à l'appui d'une interprétation si étrange ne sont, à mes yeux, qu'un abus de la critique; et M. Hermann en a jugé de même, d'après la manière dont il explique ce texte[2], et qui s'accorde tout à fait avec la mienne. C'est également d'un *portrait peint,* et probablement aussi *d'une figure entière, consacré dans un temple d'Hercule,* qu'il faut entendre ces expressions d'un décret de Délos, depuis longtemps connu[3] : ᾈΑΝΑΘΕΪΝΑΙ δὲ αὐτοῦ ΕΪΚΟΝΑ ΓΡΑΠΤΗΝ ἐν τῷ τεμένει τοῦ Ἡρακλέους; et de pareilles autorités ne permettent plus de conserver le moindre doute sur le sens de quelques autres témoignages du même genre, qui nous

Heroïd. XIII, 152-156. Sur ces *portraits à l'encaustique,* voy. d'Hancarville, *Antiq. d'Hamilton,* IV, 221, 28), qui s'est trompé pourtant dans ce qu'il rapporte, p. 199, 168), du *portrait* de Sapho, peint de cette manière par Léon.

[1] Osann, *Syllog. inscript.* p. 234, lin. 53; vid. p. 244-6.

[2] Hermann, *de Pictur.* p. 7-8. M. Rob. Walpole, qui avait publié le premier cette inscription, *Travels in various Countries of the East,* etc. *Append.* I, suiv., et un philologue anglais qui s'en est occupé dans le *Mus. crit. Cantabr.* VII, 477, avaient vu pareillement dans ce passage un *portrait peint en pied.*

[3] Publié d'abord par Spon, *Miscellan.* sect. X, p. 344. Voyez ce qui a été dit à ce sujet par M. Osann, *Syllog. inscript.* p. 244, et par M. Welcker, *Syllog. inscript.* p. 162.

sont restés de l'antiquité. Tel est, entre autres, celui de Strabon, concernant un citharœde de Magnésie, auquel sa patrie avait accordé une *statue de bronze* érigée dans le théâtre, en même temps qu'un *portrait peint en pied, qui fut placé dans l'Agora*[1] : καθάπερ καὶ ἡ ΓΡΑΠΤΗ ΕΙΚΩΝ ἐμφανίζει ἡ ἐν τῇ ἀγορᾷ. Le rapprochement des deux *portraits*, l'un *en bronze*, εἰκὼν χαλκῆ, l'autre *en peinture*, γραπτὴ εἰκών, indique bien qu'il s'agit ici d'une *figure entière;* du reste, la circonstance même pour laquelle Strabon cite cette image, c'est à savoir, que Magnésie avait honoré le personnage en question de la *pourpre sacrée* du sacerdoce de Jupiter Sôsipolis, *ainsi que le montrait son portrait peint placé dans l'Agora,* cette circonstance, dis-je, prouve bien que la *figure était peinte,* puisque tout autre procédé n'eût pu rendre sensible aux yeux la *couleur de la pourpre,* alléguée ici par Strabon; et cette observation, si simple et si naturelle, avait eu cependant besoin d'être rappelée par M. Hermann[2], à des critiques tels que M. Osann, qui n'avaient pu se résoudre encore à voir ici un *portrait peint d'une figure entière.* C'est effectivement de cette manière que le passage du géographe grec avait été entendu par un habile antiquaire, feu M. Völkel[3]; et ce petit nombre de textes grecs, fournis par les marbres et par les écrivains, suffirait déjà pour établir la notion qui résulte de tant d'autres témoignages de l'antiquité, et qu'un orateur exprime d'une manière générale, en nous représentant les *places publiques* des villes grecques *ornées des portraits de citoyens illustres, comme les temples de ceux des Héros et des Princes* qui avaient dirigé la destinée des peuples[4]. Il ne nous reste plus qu'à faire connaître les monu-

[1] Strabon. XIV, 648.

[2] Hermann, *de Pictur.* p. 7.

[3] Völkel's *archäolog. Nachlass*, p. 93.

[4] Dion Chrysost. *Orat.* LXXII, p. 628, D (II, 383, Reisk.) : Καὶ ἀνδρῶν εἰκόνας ὁρῶσι πολιτῶν τῆς πόλεως καὶ ἐν τῇ ἀγορᾷ καὶ

ments indiqués dans l'histoire de l'art antique, qui déposent à l'appui de cette notion générale.

L'exemple le plus illustre que je puisse citer d'une pratique dont il dut se faire, chez les anciens, tant de mémorables applications, et qui produisit tant de chefs-d'œuvre de l'art, est sans contredit celui des *vingt-sept portraits de Rois et de Tyrans de la Sicile,* qui avaient été *consacrés* dans le *temple de Minerve,* à Syracuses, et qui en furent enlevés par Verrès, au témoignage de Cicéron[1]. Ce fait qui constitua, dans l'opinion de l'orateur romain, un des principaux chefs d'accusation contre Verrès, devient pour nous un des principaux éléments de la question qui nous occupe; car je ne présume pas que personne se refuse à voir dans les *vingt-sept tableaux* dont il s'agit autant de *portraits de figures entières, peints sur bois,* et *appliqués sur la muraille,* de manière à servir, comme les autres peintures de style historique, à la décoration intérieure du lieu sacré : les expressions de Cicéron sont trop claires et trop positives pour laisser le moindre doute à cet égard. Un fait analogue à celui-là, et dont on peut tirer une conséquence toute pareille, est celui que nous apprend Plutarque[2], et qui

ἐν τοῖς ἱεροῖς Στρατηγῶν καὶ Βασιλέων οὕτως ἀνακειμένας. J'admets ici, avec M. Osann, *Syllog.* p. 245, 84), la leçon d'un manuscrit proposée par M. Boissonade, *ad* Eunap. t. I, p. 339, laquelle donne ces deux mots : Καὶ Βασιλέων.

[1] Ciceron. *in Verr.* IV, 55 : Viginti et septem prætereà TABULAS pulcherrimè PICTAS ex eâdem æde SUSTULIT, in quibus erant IMAGINES Siciliæ Regum et Tyrannorum, quæ non solùm pictorum artificio delectabant, sed etiam hominum commemoratione et cognitione formarum. Dans le nombre de ces tyrans figurait sans doute ce *Pollis,* d'Argos, ὃς ἐβασίλευσε Συρακουσίων, dont le nom n'est venu à la postérité qu'à cause des soins qu'il avait donnés à la culture de la vigne, Athen. I, p. 31, B, c. LVI, p. 118, Schw. L'historien Phanias avait composé un livre *sur les Tyrans de la Sicile,* περὶ τῶν ἐν Σικελίᾳ Τυράννων, qui est cité par Athénée, VI, 232, C, c. XXI, p. 392, Schw., et qui devait contenir la biographie des personnages dont le temple de Minerve avait reçu les portraits.

[2] Plutarch. *in Arat.* § 13, t. V, p. 527, Reisk. : Διὸ τὰς μὲν ἄλλας ΕΙΚΟΝΑΣ τῶν Τυράννων ἀνεῖλεν εὐθὺς ὁ Ἄρατος, κ. τ. λ.

concerne les *portraits des Tyrans de Sicyone,* enlevés par Aratus à l'époque où il affranchit cette ville, sa patrie. Ces *portraits,* ouvrages des plus habiles maîtres de l'école nationale, étaient certainement placés, soit dans le principal temple de la cité, comme à Syracuses, soit dans le *Prytanée,* ou le *Pœcile,* ou quelque autre grand édifice public; et l'on doit croire qu'ils étaient exécutés *en pied,* d'après l'exemple cité par Plutarque, de celui du tyran Aristrate[1], qui ne fut sauvé de la proscription générale qu'à cause de l'extrême mérite de l'art et du talent de son auteur, Mélanthius, qui s'était fait aider par Apelle. Or, suivant l'idée que nous donne Plutarque de ce *tableau*, le tyran *Aristrate* s'y voyait représenté *debout, près d'un char portant la figure de la Victoire :* ἅρμαλι νικηφόρῳ παρεστὼς ὁ Ἀρίστρατος; et ce portrait même était bien peint *sur bois;* ce qui résulte encore des expressions de Plutarque : παρέξω τὸν Ἀρίστρατον ἐγὼ παραχωρῶν τοῦ ΠΙΝΑΚΟΣ. Le peintre Néalcès, ami d'Aratus, pour concilier les intérêts de l'art avec ceux de la liberté, qui exigeait la suppression de la figure du tyran, se chargea d'*effacer cette figure odieuse, à la place de laquelle il peignit un palmier :* διήλειφεν ὁ Νεάλκης τὸν Ἀρίστρατον· εἰς δὲ τὴν χώραν φοίνικα μόνον ἐνέγραψεν; mais cette opération fut faite sans doute avec quelque précipitation ; car les *pieds* de la figure du tyran effacée restèrent par inadvertance au-dessous du *char.* J'ai dû insister sur ces détails, qui contiennent une des particularités les plus curieuses de l'histoire de l'art, et qui nous fournissent, sur la manière dont étaient

[1] Il est fait mention de cet Aristrate dans le *discours* de Démosthène, *sur la Couronne,* p. 242, comme d'un de ces tyrans, créatures de Philippe, et victimes de sa politique : Τί δ' Ἀρίστρατος ἐν Σικυῶνι; καὶ τί Περίλαος ἐν Μεγάροις; οὐκ ἀπερρίμμενοι; et p. 324, Reisk. : Σικυωνίους, Ἀρίστρατος. C'était d'ailleurs un ami des arts et des lettres, autant qu'on en peut juger d'après le trait rapporté par Pline, XXXV, 10, 36 ; voy. plus haut, p. 166, not. 1).

généralement conçus ces *portraits de Princes* ou *de Tyrans* de la Grèce, un renseignement positif et un exemple authentique, l'un et l'autre appartenant à la plus célèbre des écoles grecques de peinture. Un autre type de ces sortes de figures nous est indiqué par Pline; et ce type, concernant *Aratus* lui-même, qui avait été peint par Léontiscus, en *vainqueur, portant un trophée, Aratum victorem cum tropæo*[1], se retrouve dans ces figures de *Mars Ultor,* ou *Gradivus, avec un trophée,* qui nous sont connues par tant de monuments grecs et romains.

Il importe maintenant d'être bien fixé sur le point qui forme précisément le nœud de la question actuelle, c'est à savoir sur la manière dont étaient généralement placés, dans les temples ou édifices publics, les *portraits* dont il s'agit, en qualité de *peintures votives* ou de *tableaux consacrés.* Or, Pausanias nous fournit à ce sujet deux renseignements bien précieux, l'un et l'autre pourtant négligés par le savant académicien, aussi bien que le fait même si important pour l'histoire de l'art et si grave en soi, des *portraits* des *Tyrans de Sicyone.* Le premier de ces témoignages a rapport aux *portraits peints* des *Jeunes filles* qui avaient obtenu le prix de la course dans le stade d'Olympie, *portraits qu'il leur était permis de consacrer* dans le temple de Junon, à Élis[2] : Καὶ δὴ καὶ ᾿ΑΝΑΘΕΙ͂ΝΑΙ΄ σφισνί ἐστι γεγραμμένας ΕΙ᾿ΚΟ΄ΝΑΣ; et nous pouvons encore ici nuos faire une idée de ces *portraits* de *Vierges victorieuses à la course olympique,* d'après la manière dont Pausanias nous les représente, *les cheveux épars, vêtues d'une simple tunique, qui descend à peine au-dessus du genou, et qui laisse l'épaule droite découverte jusqu'au*

[1] Plin. XXXV, II, 40.

[2] Pausanias ne dit point que ces *portraits* fussent *consacrés* dans le *temple de Junon,* à Élis; mais comme les courses dont il parle ici, et tous les autres détails qu'il y ajoute, se rapportent à la célébration des jeux Héræens d'Élis et au culte de Junon, il est évident qu'on doit suppléer ainsi à son silence, en ce qui concerne le *temple* où cette *consécration* de *portraits* avait lieu.

sein; car nous possédons, dans une charmante statue du musée du Vatican[1], d'ancien style et de travail grec, un modèle d'une figure semblable, que l'illustre Visconti n'avait pu manquer d'y reconnaître. L'autre trait, rapporté par Pausanias, qui présente une notion du même genre, avec l'indication précise du lieu où les *portraits* étaient exposés, et de la manière dont ils y étaient placés, devient, à ce double titre, un des plus précieux documents qui nous soient restés de l'antiquité. Il s'agit de toute une *collection de portraits* que renfermait un portique de la ville d'Élis; ce portique consistait en une double colonnade, avec un mur au milieu; et c'était *sur ce mur* même qu'*étaient encastrés, de chaque côté, les portraits* en question[2] : ᾈΝΑΚΕΙΝΤΑΙ δὲ καὶ ΕΙΚΟΝΕΣ ἐκαλέρωθεν πρὸς τῷ τοίχῳ; expressions qui ne laissent aucun doute sur la nature non plus que sur le mode de cette décoration. Entre tous ces *portraits,* celui que Pausanias avait distingué et qu'il cite de préférence, celui de *Pyrrhon,* fondateur de la secte qui porta son nom, nous autorise à penser que c'était une réunion de *portraits de Sages* et *de Philosophes,* appartenant à l'Élide, ou à la Grèce entière, qui formait l'ornement de ce portique d'Élis; et c'était bien là en effet la décoration la plus convenable pour ce genre d'édifice.

Nous allons retrouver en beaucoup d'autres endroits de la

[1] *Mus. P. Clem.* III, XXVII.

[2] Pausan. VI, 24, 4. Le mot εἰκόνες signifie certainement ici, comme dans la plupart des cas où il se produit, des *portraits,* en général, soit *peints,* soit *sculptés;* et bien que le mot γεγραμμέναι, qui serait nécessaire pour désigner expressément des *portraits peints,* n'ait pas été ajouté par Pausanias, il me semble évident que c'est de cette sorte de *portraits* qu'il s'agit ici. Quant aux mots : Ἀνάκειται πρὸς τῷ τοίχῳ, ils ne peuvent avoir d'autre sens que d'indiquer que ces *portraits étaient appliqués sur le mur;* Pausanias se sert toujours d'une locution semblable pour exprimer la même idée, notamment dans l'endroit où il parle du *tableau des Grâces,* de Pythagore, placé de cette manière dans le *Pythion* de Pergame, IX, 35, 2 : Πρὸς τῷ Πυθίῳ Χάριτες καὶ ἐνταῦθά εἰσι, Πυθαγόρου γράψαντος.

Grèce le même emploi de *portraits* de personnages célèbres, exécutés en peinture, et *dédiés* dans les édifices sacrés ou publics, soit par un motif religieux, soit dans des vues politiques. Tels sont, en premier lieu, les *portraits* du général athénien *Léosthène et de ses enfants,* placés sous un des portiques du *temple de Jupiter,* au Pirée, ce même temple que nous avons déjà cité plusieurs fois, sur la foi de Strabon, comme renfermant dans ses petits portiques une nombreuse collection de *tableaux* du premier ordre[1]; notion si curieuse, à l'appui de laquelle je puis de nouveau produire ce trait, si remarquable aussi, des *portraits* de Léosthène et de sa famille, ouvrage d'Arcésilas, dont nous avons dû la connaissance à Pausanias[2]. Tel est aussi le *portrait de Thémistocle* qui fut *consacré* par ses enfants, rétablis dans leur patrie, et *dédié* par eux *dans le Parthénon*, comme un monument public d'expiation pour l'injustice avec laquelle le peuple d'Athènes avait traité le vainqueur de Salamine. Sur tous ces points, le témoignage de Pausanias est clair et positif[3]; et l'on aura peine à concevoir que le savant académicien ait pu voir dans ce *portrait, consacré* par les enfants de Thémistocle dans le Parthénon, une *peinture sur mur* exécutée à l'époque même de la construction du temple : car l'idée de *dédicace,* ἀναθέντες, et la condition même de *portrait,* repoussent une pareille supposition, à laquelle s'oppose également tout ce

[1] Il s'y trouvait aussi des statues de bronze, érigées en l'honneur de citoyens illustres, ou dédiées par eux-mêmes, une desquelles, représentant le père de Léocratès, fournit à l'orateur Lycurgue un beau mouvement d'éloquence, dans sa célèbre harangue contre ce même Léocratès : προδεδωκέναι τὴν εἰκόνα τοῦ πατρὸς, τὴν ἐν τῷ τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος ἀνακειμένην; Lycurg. *contr. Leocrat.* p. 231, ed. Reisk. Ce temple devait donc être, presque à l'égal du Parthénon, une sorte de sanctuaire public et de musée national; voy. à ce sujet l'observation faite plus haut, p. 109, 1).

[2] Pausan. 1, 1, 3; cf. Sillig. *Catal. vet Artif. v.* Arcesilaus, p. 80.

[3] Pausan. 1, 1, 2 : Φαίνονται δὲ οἱ παῖδες οἱ Θεμιστοκλέους, καὶ κατελθόντες, καὶ ΓΡΑΦΗ'Ν ἐς τὸν Παρθενῶνα ἈΝΑΘΕ'ΝΤΕΣ, ἐν ᾗ Θεμιστοκλῆς ἐστι γεγραμμένος.

que nous savons de l'histoire de cet édifice et de sa fondation.

C'étaient certainement aussi des *tableaux* du même genre que les deux célèbres *portraits d'Alcibiade*, ouvrage d'Aglaophon, l'un desquels représentait cet Athénien, *debout, entre Olympias et Pythias, qui le couronnaient,* l'autre, *couché sur les genoux de Némée*, qui semblait s'énorgueillir des caresses du plus beau des hommes. La manière dont Plutarque nous montre le peuple athénien, enthousiaste du héros et du peintre, s'empressant dans l'atelier de l'artiste pour contempler ce *tableau*[1]; les expressions claires et positives d'un autre auteur ancien, Satyrus, cité par Athénée, qui nous apprend que c'étaient *deux tableaux dédiés par Alcibiade* et *peints par Aglaophon* : ἀφικόμενος δ' Ἀθήνησιν ἐξ Ὀλυμπίας, δύο ΠΙΝΑΚΑΣ ἀνέθηκεν, Ἀγλαοφῶντος γραφήν[2]; enfin, la notion que nous devons à Pausanias que le *portrait* d'Alcibiade, vainqueur aux jeux de Némée, se trouvait placé de son temps dans l'édifice à gauche des Propylées, parmi d'*autres peintures* que renfermait cet édifice[3]: tous ces détails, puisés aux sources les plus pures de l'antiquité, concernant deux des plus beaux monuments de cette branche de l'art, établissent, de la manière la plus péremptoire, que ces *portraits* d'Alcibiade étaient des *tableaux sur bois, dédiés dans les Propylées.* J'ajoute ici la mention d'un autre *portrait peint,*

[1] Plutarch. *in Alcibiad.* § 16, t. II, p. 31, Reisk. : Ἀριστοφῶντος Νεμέαν γράψαντος ἐν ταῖς ἀγκάλαις αὐτῆς καθήμενον Ἀλκιβιάδην ἔχουσαν, ἐθεῶντο καὶ συνέτρεχον χαίροντες. Sur l'erreur commise ici par Plutarque, au sujet du nom d'*Aristophon*, voy. Boettiger, *Archäol. der Malerei*, p. 269, mais surtout l'article consacré à *Aglaophon*, dans le Völkel's *archäol. Nachlass*, p. 113-117.

[2] Satyrus *apud* Athen. XII, 534, D.

[3] Pausan. I, 22, 6. L'exemple de ce *tableau dédié*, que Pausanias comprend *parmi les autres peintures placées au même endroit*: γραφαὶ δέ εἰσι καὶ ἄλλαι καὶ Ἀλκιβιάδης, κ. τ. λ., fournit une présomption nouvelle à l'appui de l'opinion établie plus haut, que toutes ces *peintures* étaient dans le même cas, c'est-à-dire, *sur bois*, en leur qualité commune d'ἀναθήματα ; et c'est ici encore un de ces cas où le mot γραφαί, dans le langage de Pausanias, s'applique à des *peintures sur bois.*

consacré aussi sur l'Acropole, *dans le Parthénon,* et cité par Pausanias[1], le *portrait d'Héliodore,* qui prouve, joint à celui de *Thémistocle*, qu'il dut y avoir un certain nombre de *portraits* d'Athéniens illustres *dédiés* dans ce grand sanctuaire de la religion attique; et je rappelle que, dans la *Galerie de tableaux des Propylées,* τῶν ἐν Προπυλαίοις ΠΙΝΑΚΩΝ[2], galerie décrite par Polémon, figuraient aussi le *portrait* d'un *Athlète vainqueur* et celui du *poëte Musée,* l'un et l'autre vus encore en place et distingués par Pausanias[3].

On doit croire que le *Pompeion,* cet édifice d'Athènes, qui servait à la célébration des *Pompes* ou fêtes publiques[4], était décoré d'une suite de *portraits* de personnages célèbres dans les lettres. Celui de l'orateur Isocrate, qui en faisait partie, est cité par Plutarque[5] : ἦν δ'αὐτοῦ καὶ ΓΡΑΠΤΗ ΕΙΚΩΝ ἐν τῷ Πομπείῳ; Diogène de Laërte parle aussi d'une statue en bronze de Socrate, ouvrage de Lysippe, que les Athéniens érigèrent dans le même édifice, ἐν τῷ Πομπείῳ[6], lorsqu'ils eurent reconnu leur injustice envers ce grand homme ; et cette notion nous aide à saisir le véritable sens d'un passage de Pline, qui a été, de la part des critiques, l'objet de beaucoup de conjectures hasardées et de suppositions arbitraires. C'est celui où il est dit que le peintre Cratinus *exécuta à Athènes, dans le Pompeion, les portraits des poëtes comiques*[7]. La fille de cet artiste, nommée Irène, qui se dis-

[1] Pausan. I, 37, 1 : Ἡλιόδωρος Ἅλις· τούτου γραφὴν ἰδεῖν ἔστι καὶ ἐν τῷ ναῷ τῷ μεγάλῳ τῆς Ἀθηνᾶς.

[2] Polemon *apud* Harpocrat. *v.* Λαμπάς; voy. plus haut, p. 177.

[3] Pausan. I, 22, 7; voy. plus haut, p. 195.

[4] Idem, I, 2, 4; cf. Polluc. IX, 45.

[5] Pseudo-Plutarch. *in X Rhetor. vit.* Isocrat. t. IX, p. 338, Reisk.

[6] Diogen. Laert. II, 43.

[7] Plin. XXXV, II, 40 : *Cratinus Comœdos Athenis in Pompeo pinxit.* Sur ce passage, où l'on a voulu lire *Comœdus*, leçon qui ne pouvait provenir que d'une erreur des copistes trompés par la célébrité du poëte comique Cratinus, voy. Sillig, *Catal. vet. Artific. v.* Cratinus, p. 161-2. Le nom et la profession du peintre athénien Cratinus, sont positivement établis par cet autre passage de Pline : *Irene* Cratini pictoris *filia*

tingua aussi dans l'exercice du même art, peignit une *Jeune fille*, qui était placée dans le *temple d'Éleusis*[1]; ce devait donc être un *portrait*, s'il n'était plus probable, d'après une ingénieuse conjecture de M. Lévesque[2], que par le mot *Puella*, qui répondait au grec Κόρη, Pline a voulu désigner la *déesse Korê*, la divinité même d'Éleusis. Effectivement, il y a, dans l'antiquité grecque, plus d'un exemple de ces peintures représentant une divinité sous une forme iconique et en quelque sorte individuelle; et c'est un trait de l'histoire de l'art qui n'a pas encore obtenu tous les éclaircissements qu'il comporte. L'exemple le plus sensible que je puisse citer est l'*effigie de Minerve* Aléa, *exécutée en peinture*, laquelle se plaçait, aux jours de solennité, *sur le siége* ou *lit sacré* qui se conservait dans son temple à Tégée; voici le texte de Pausanias qui nous a fait connaître cette particularité curieuse[3] : κλίνη τε ἱερὰ τῆς Ἀθηνᾶς, καὶ αὐτῆς ΕΙΚΩΝ γραφῇ μεμιμημένη; et un autre exemple, non moins curieux, que je crois devoir ajouter à celui-là, sur la foi du même écrivain, est celui du *Dieu Sôsipolis*, adoré à Élis, et *représenté en peinture tel qu'il avait apparu en songe*[4] : καὶ δὲ ὄψιν ὀνείραλος γραφῇ μεμιμημένος. La manière dont Pausanias s'exprime au sujet de ces deux représentations montre qu'il s'agissait ici de *peintures* exécutées

et discipula Puellam Eleusine pinxisse traditur.

[1] Plin. XXXV, 11, 40; voy. le passage même de notre auteur cité textuellement dans la note précédente. Saint Clément d'Alexandrie, *Strom.* IV, p. 523, B, Sylburg., fait aussi mention d'*Irène*, en qualité de *peintre*; voy. Sillig, aux mots *Cratinus*, p. 162, et *Irene*, p. 234.

[2] *Mém. de l'Instit.* t. I, p. 461.

[3] Pausan. VIII, 47, 2. L'explication de ce passage, telle qu'elle a été donnée par M. Siebelis, cf. *ad* X, 32, 8, rend inutile la réfutation des erreurs commises par le commentateur italien de Winckelmann, C. Fea, qui voyait ici une *figure de Minerve peinte sur le Lectisterne même*; voy. *Stor. dell' Art.* IV, 1, § 28, t. II, p. 231, 143) et 144).

[4] Pausan. VI, 25, 4. Ce trait vient encore à l'appui des exemples de *peintures* exécutées d'après des *songes* ou des *apparitions*, dont il a été question plus haut, p. 193-194.

dans le goût du *portrait*, et conséquemment dans les conditions de ce genre de peinture. Mais il y aurait, sur ce point curieux et neuf de l'histoire de l'art, plus d'une considération importante à développer, que je suis obligé de supprimer, pour ne pas m'éloigner du principal objet de mes recherches; et j'y reviens en plaçant ici l'indication d'un *portrait de l'historien Phylarque*, ouvrage célèbre d'Athénion, qui se trouvait dans le *temple d'Éleusis*[1], et qui prouve que ce grand édifice n'était pas non plus dépourvu du genre de décoration qui nous occupe, c'est-à-dire de *portraits* de personnages historiques.

Mais l'édifice d'Athènes qui renferma la suite de *portraits* la plus considérable à tous égards dut être la *curie*, ou le *sénat des cinq cents*, τῶν πενταχοσίων βουλευτήριον, où se trouvaient les *portraits des Thesmothètes*, peints par Protogène, avec celui du général athénien Callippus, ouvrage d'Olbiade[2]. J'admets sans contestation la leçon de ce passage, telle qu'elle a été proposée par Clavier, admise par M. Siebelis et M. Bekker, approuvée en dernier lieu par M. Hermann; sur ce point, il ne saurait donc plus y avoir de difficulté. Mais il reste à relever ici une erreur, la plus grave qu'on pût commettre, et à laquelle le texte de Pausanias ne fournissait aucun prétexte; c'est celle qui concerne les travaux de Protogène, que l'on n'a pas hésité à déclarer *exécutés sur mur*. Cependant Pausanias s'était contenté de dire : τοὺς δὲ Θεσμοθέτας ἔγραψε Προτογένης Καύνιος, *Protogène de Caune a peint les Thesmothètes;* ce qui permettait d'entendre ce passage d'après la nature bien connue des autres travaux de Protogène, d'après le caractère particulier

[1] Plin. xxxv, 11, 40 : Pinxit in templo Eleusine Phylarchum. L'historien Phylarque est connu par plusieurs témoignages, entre autres, par celui d'Harpocration, *v.* Πάραλος, comme auteur d'un grand ouvrage sur les antiquités de l'Attique.

[2] Pausan. 1, 3, 4; voy. Hermann, *de Pictur.* p. 13.

de son talent qui consistait dans un soin, dans un fini d'exécution porté jusqu'à l'excès; enfin, d'après les conditions mêmes de la *peinture de portrait,* qui ne s'exécutait généralement que dans l'atelier. Mais, puisqu'on a persisté à voir dans ces *portraits des Thesmothètes,* ouvrage de Protogène, des peintures sur mur, contre toute vraisemblance et contre le texte même de Pausanias, il faut bien combattre cette assertion; et je regrette d'autant moins de me trouver réduit à cette nécessité, que j'aurai lieu d'éclaircir, au sujet des travaux de Protogène, plus d'une particularité curieuse dont la connaissance importe à l'histoire de cette branche de l'art.

Le seul témoignage tant soit peu détaillé que nous possédions sur ce grand peintre, est, comme tout le monde sait, celui de Pline[1], et le trait le plus remarquable qui y soit rapporté, de la vie de Protogène, est sans contredit la circonstance que cet artiste, né dans une extrême pauvreté, s'était vu obligé, *jusqu'à l'âge de cinquante ans, de peindre les vaisseaux.* Or, s'il résulte de ce fait quelque chose de positif, c'est qu'*en peignant les vaisseaux,* Protogène avait dû s'exercer à la *peinture sur bois;* et si cette conséquence se trouve d'accord avec tout ce qu'on connaît des autres peintures de Protogène, lesquelles étaient pareillement *sur bois*[2], on conviendra que, pour admettre une exception à cette pratique constante de l'artiste, et une exception si peu vraisemblable en soi que celle qui aurait pour objet une suite de *portraits,* il faudrait un témoignage bien grave et une assertion bien formelle; et je n'ai pas besoin de dire que ce témoignage et cette assertion manquent

[1] Plin. XXXV, 10, 36; voy. sur ce texte important et difficile le travail critique de M. Sillig, *Catal. vet. Artific. v.* Protogenes, p. 392-96, qui a droit à plus d'un éloge, mais qui laisse encore beaucoup à désirer, et quelque chose à reprendre.

[2] Plin. *ibid.* : Palmam habet TABULARUM ejus Jalysus, etc.

également. Du reste, je dois observer, au sujet de cette *peinture des vaisseaux,* que Protogène ne fut pas le seul peintre célèbre de l'antiquité qui eût été réduit, par la triste condition de sa fortune, à se livrer d'abord à un genre de travail aussi peu digne de son talent. Pline cite d'autres artistes qui s'étaient trouvés dans le même cas, entre autres Héraclide : *qui naves initio pinxit*[1]. J'ajoute que, par cette *peinture de vaisseaux,* il ne faut pas entendre le grossier enduit de couleurs[2] que devaient recevoir extérieurement les navires pour être préservés des effets de l'humidité et de la chaleur, mais bien la *Figure peinte* ou *sculptée à la proue,* figure ordinairement empruntée à la mythologie ou à l'histoire locale, et qui donnait son *nom* au vaisseau. C'est ce que l'on appelait en grec ἐπίσημον, σημεῖον, σῆμα, en latin *tutela (navium)*[3], parce que cette *figure* était celle de la *divinité tutélaire;* et l'on a un exemple intéressant de ces *figures* de *divinités tutélaires,* qui donnaient leur *nom* au vaisseau dont leur *image* ornait la proue, dans le trait de la vie de Timoléon rapporté par Plutarque[4]. C'est de cette *figure peinte à la proue des vaisseaux* qu'il est fait mention dans une foule de textes antiques[5]; et l'on peut voir, d'après un brillant passage de l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide[6], avec quel goût l'art s'était emparé de bonne heure de ce champ, en apparence si ingrat et si borné, pour y représenter des *sujets* sacrés ou héroïques, chers aux

[1] Plin. XXXV, 11, 40.

[2] C'est ce qui est désigné par les mots *inceramenta navium*, dans Tite-Live, XXVIII, 45; voy. M. K. Ott. Müller, *die Etrusker*, I, 2, 1 ; cf. IV, 3, 6.

[3] Ovid. *Trist.* Eleg. I, 10; vid. Burmann. *ad h. l.* et *ad.* Sil. Ital. XIV, 543.

[4] Plutarch. *in Timol.* § 5, t. III, p. 182, Reisk : Διὸ καὶ τριήρη κατασκευάσαντες ἱερὰν οἱ Κορίνθιοι, ταῖν Θεαῖν ἐπωνόμασαν. On doit présumer que les *images* de *Cérès* et de *Proserpine,* telles qu'elles avaient apparu *en songe,* furent *peintes* à la proue de ce *vaisseau sacré,* bien que l'écrivain n'en fasse pas expressément mention.

[5] Aristophan. *Ran.* 960 : Σημεῖον ἐν ταῖς ναυσὶν ἐνεγέγραπτο ; conf. Beck. *Comment.* t. V, p. 235.

[6] Euripid. *Iphig. Aul.* v. 241-276.

divers peuples de la Grèce[1]. Un peu plus tard, à une époque où les arts avaient acquis tout leur développement, et où le génie des peuples ne cessait d'être excité par l'opulence des princes, tels que les premiers successeurs d'Alexandre, l'histoire nous a conservé, dans la description du magnifique navire *tessaracontère* de Ptolémée Philopator, un exemple insigne de cet emploi de la peinture dans la décoration des vaisseaux[2]. La *proue* et la *poupe* de ce bâtiment étaient ornées de *figures* qui n'avaient pas moins de douze coudées de proportion[3]; et le corps entier du vaisseau était un vaste champ où la *peinture encaustique* avait déployé toutes ses richesses : καὶ πᾶς τόπος αὐτῆς κηογραφίᾳ καλεπεποίκιλο. Il en était de même du célèbre vaisseau d'Hiéron II, véritable merveille des arts de la Grèce, qui était entièrement peint, et dont les peintures ne se distinguaient pas moins par le choix des sujets que par le mérite de l'exécution[4] : ἡ δὲ ναῦς πᾶσα οἰκείαις γραφαῖς ἐπεπόνηο. C'est de peintures de cette espèce, usitées surtout chez les Alexandrins[5], que Winckelmann s'était expliqué le passage de Pline, en ce qui concerne les premiers travaux de

[1] J'en ai cité un exemple dans mon *Orestéide*, p. 215, 2); voy. aussi *Odysséide*, p. 384, 3). Il existe d'ailleurs, sur ce point d'antiquité, une savante dissertation de Ruhnkenius, *de Tutelis et insignibus navium*, qui fait partie de ses *Opuscula philologica*, p. 257-305; et quant à l'usage qui se fit de ces sortes de peintures, jusque dans le dernier âge de l'antiquité, on peut voir les témoignages recueillis par Ansaldi, *de sacr. Tabul. pict. Usu*, p. 187-189.

[2] Callixen. *apud* Athen. v, p. 204, B, t. II, p. 286, Schw.

[3] On peut se faire une idée de ces sortes de *figures*, d'après les Παλλάδια, ou *statues de Pallas*, en *bois doré*, ἀγάλματα ξύλινα χρυσουμένα, qui se plaçaient à la proue des trirèmes attiques, Schol. *ad* Aristophan. *Acharn.* 552 (546); cf. Suid. *v.* Παλλαδίων. Add. Virgil. *Æn.* II, 127 : Aurato fulgebat Apolline puppis; Pers. *Sat.* VI, 30 : Ingentes de puppe Dei.

[4] Moschion *apud* Athen. v, p. 208, B, t. II, p. 301, Schw.

[5] Voy. à ce sujet le témoignage de Théophylacte, *in Act. Apostol.* c. XXVIII, 11 : Ἔθος γὰρ ἀεί πως ἐν ταῖς Ἀλεξανδρείων μάλιοῖα ναυσὶ πρός γε τῇ πρώρᾳ δεξιά τε ἢ εἰς εὐώνυμα ΓΡΑΦΑΣ εἶναι τοιαύτας; cf. *ad h. l.* Selden. *de D. Syr.* Synt. II, c. 16, p. 281.

Protogène[1]; et il n'est pas sans intérêt de voir comment l'antiquaire Grund a cherché à rendre compte du procédé encaustique qui avait dû être employé à ce genre de peinture[2].

Jusqu'ici toutes les notions de l'antiquité, d'accord avec le témoignage exprès de Pline, nous autorisent à croire que Protogène, ayant *peint longtemps des vaisseaux,* et s'étant depuis rendu célèbre par ses *tableaux sur bois,* n'avait pu *peindre* des *portraits* que *de cette manière;* puisque Pausanias ne dit absolument rien qui indique que ces *portraits* eussent été exécutés *autrement.* On pourrait cependant se faire, d'un passage de Pline, un argument en faveur de cette supposition ; c'est celui où il est dit que Protogène avait *peint les Propylées* d'Athènes, et qu'il y avait placé, parmi les accessoires, de *petits vaisseaux longs,* pour indiquer quelle avait été l'occupation de ses premières années, et le long et obscur apprentissage d'un talent destiné à tant de gloire[3]. Si l'on s'en tenait rigoureusement au texte de Pline : *cum Athenis... Propylæon pingeret,* il faudrait en conclure que Protogène *peignit l'édifice entier des Propylées;* et si l'on admettait la manière dont l'académicien français interprète, dans tous les cas, les locutions de Pline analogues à celle-là, il s'ensuivrait également que cette *peinture des Propylées* dut être *sur mur.* Cependant l'une et l'autre induction, contraires à tous les témoignages que nous possédons, seraient réfutées par le fait même. L'édifice des Propylées existe

[1] *Stor. dell'Art.* x, 1, § 19, t. II, p. 493, 68), ed. Prat.

[2] *Malerei der Griech.* II, 441. La mention des *peintres,* Ζωγράφοι, qui se trouve dans l'article consacré à la *fabrication des vaisseaux,* περὶ ναυπηγῶν; dans le livre de Pollux, 1, 84, ne peut avoir rapport qu'à cette *peinture des vaisseaux.*

[3] Plin. xxxv, 10, 36 : *Argumentum esse, quòd, cùm Athenis celeberrimo loco Minervæ delubri Propylæon pingeret,.... adjecerit parvulas naves longas in iis quæ pictores parerga vocant, ut appareret à quibus initiis ad arcem* (artis ?) *ostentationis* (ostentationem ?) *opera sua pervenissent.*

encore en partie, et l'on n'y a trouvé nulle part de vestiges de peintures historiques sur mur. De plus, nous avons déjà appris, par le livre de Polémon, qu'il y eut, *dans les Propylées,* une galerie de *tableaux sur bois,* πίνακες, ouvrages de différents maîtres ; enfin nous savons par Pausanias, qui décrit quelques-uns de ces *tableaux* placés dans l'édifice à gauche, que, dans le nombre, il s'en trouvait d'Aglaophon, de Timænetos, de Polygnote, et d'autres peintres qu'il ne nomme pas : conséquemment, le témoignage de Pline doit s'entendre ici, comme ailleurs, de *peintures de* Protogène *placées dans les Propylées;* ce qui permet de se faire, de ces peintures, une idée conforme à ce que nous connaissons du talent de cet artiste, et à la nature des autres *tableaux* exposés dans le même édifice.

Ce point éclairci, il ne serait peut-être pas impossible de découvrir en quoi consistaient précisément, et en quel endroit des Propylées se trouvaient les peintures de Protogène citées par Pline, comme ayant fait partie de la décoration de cet édifice. Voici en effet de quelle manière Pline désigne les peintures en question : *Propylæon.... ubi fecit* Nobilem Paralum *et* Ammoniada, *quam quidam* Nausicaam *vocant.* Ce passage même, d'une concision si désespérante, n'est pas exempt de difficultés ; et la plupart des interprètes, en s'accordant à voir dans ces *tableaux* du *Paralos* et de l'*Ammonias,* la représentation des *deux vaisseaux sacrés* d'Athènes, qui se nommaient effectivement *Paralos* et *Ammonias*[1], n'ont échappé à un embarras que pour tomber dans une absurdité : car à qui persuadera-t-on que deux des chefs-d'œuvre de Protogène, l'un desquels est qualifié *nobilis* par Pline lui-même, aient consisté en la représentation de *deux navires?* Et comment accorderait-

[1] Harpocration. *v.* Ἀμμωνίς; Idem, *v.* Πάραλος. Conf. Suid. *v.* Πάραλος. Add. Thucydid. III, 33 et 77 ; VIII, 74 ; Plutarch. *in Lysandr.* § II ; Ulpian. ad Demosthen.

on, avec un pareil sujet, la notion de ces *petits vaisseaux longs*, ajoutés, en guise d'*accessoires*, *parerga*, par l'artiste, dans quelque coin de son tableau? Singulière combinaison, qui aurait placé de *petits vaisseaux* pour *accessoires* dans la peinture d'un *vaisseau!* Mais on n'a pas fait attention que Cicéron cite précisément la peinture du *Paralos* comme une des merveilles d'Athènes, en l'associant à l'*Iacchus*, figure en marbre, de Praxitèle, et à la *Génisse*, en bronze, chef-d'œuvre de Myron[1]. On ne s'est pas souvenu non plus que *Paralos* était un des anciens héros de l'Attique[2], celui-là même à qui la tradition attribuait l'invention des *navires de forme allongée*[3]. Enfin on avait oublié que le nom de ce héros se trouvait employé par Euripide, comme la personnification poétique de cette partie de la population attique qui habitait le rivage de la mer[4]. Or, en réunissant toutes ces données, il est impossible de ne pas reconnaître, dans le *Paralos* de Protogène, l'image du héros attique de ce nom; et dans l'accessoire du *vaisseau long*, ajouté par le peintre, un symbole qui se rapportait, par une double intention, au héros et à l'artiste.

Le second *tableau* de Protogène, dont on a fait aussi une représentation du *vaisseau Ammonis*, ou *Ammonias*, devait être dans le même cas, c'est-à-dire qu'il devait offrir un sujet mythologique; et le double nom de *Nausicaa*, donné à ce

contr. Mid. p. 216, C (p. 570, Reisk.)

[1] Ciceron. *in Verr.* IV, 60 : Quid Athenienses, ut ex marmore Iacchum, aut PARALUM pictum, aut ex ære Myronis Buculam?

[2] Harpocration. et Suid. *v.* Πάραλος· ἀπό τινος ΗΡΩΟΣ τοὔνομα λαβοῦσα Παράλου.

[3] Plin. VII, 56, 207, ed. Sillig. : Longa nave Jasonem primum navigasse, Philostephanus auctor est, Hegesias, PARALUM.

[4] Euripid. *Suppl.* 659 :

Αὐλὸν δὲ ΠΑΡΑΛΟΝ ἐσολισμένον δορί.

Je maintiens ici la leçon αὐλόν, de préférence à celle de λαιόν, proposée par Markland et adoptée par Matthiæ, *in* Euripid. t. VII, p. 282; et je présume que le héros *Paralos*, peint par Protogène, devait être représenté suivant le type indiqué par Euripide, ἐσολισμένος δορί; car c'est là le type des *figures héroïques*, dites *Achilleæ*, Plin. XXXIV, 10, 35.

tableau, justifie cette induction, en même temps qu'il nous met sur la voie du sujet représenté. Nous trouvons dans Pausanias une nouvelle indication qui achève de nous expliquer la composition de cette peinture; c'est le trait homérique de *Nausicaa*, se rendant au rivage de la mer, *sur un char attelé de deux mules*, avec une de ses jeunes compagnes, tel qu'il était sculpté, d'après l'auteur de l'*Odyssée*, sur le coffre de Cypsélus[1] : Παρθένους δὲ ἐπὶ ʽΗΜΙΟʼΝΩΝ.... ΝΑΥΣΙΚᾶΝ τε νομίζουσιν εἶναι τὴν Ἀλκινόου καὶ τὴν θεράπαιναν; car, pour retrouver la même image dans le *tableau* de Protogène, il ne faut qu'admettre la leçon *Hemionida*, c'est-à-dire la *Femme portée par des mules*, leçon tout aussi conforme au texte des manuscrits que celle d'*Ammoniada*, préférée par quelques éditeurs[2], et la seule qui puisse s'accorder avec le second titre de *Nausicaa;* et dans ce sujet encore, l'accessoire du *vaisseau long*, qui faisait allusion à la navigation des Phéaciens, comme à la profession du peintre, trouvait un emploi convenable et une application heureuse. Jusque-là donc tout se montre parfaitement d'accord dans les renseignements divers que nous fournit l'histoire de l'art; mais que dirait-on si, dans le nombre des peintures qui décoraient l'édifice à gauche des Propylées, il s'en trouvait une qui offrît précisément le sujet de *Nausicaa?* C'est encore à Pausanias que nous devons cette indication précieuse[3] : ἔγραψε δὲ καὶ πρὸς τῷ ποταμῷ ταῖς ὁμοῦ ΝΑΥΣΙ-

[1] Pausan. v, 19, 2.

[2] La leçon *Hemionida*, de l'édition d'Hermolaüs, appuyée par ce savant sur le texte de Pausanias, v, 19, 2, et approuvée par plusieurs critiques, méritait bien que M. Sillig donnât quelques raisons à l'appui de la préférence qu'il accordait à la leçon *Hammoniada* de l'édition d'Hardouin ; voy. à ce sujet la remarque de Durand, *sur le* xxxve *livre de Pline*, p. 276, (R); mais ce qui eût exigé surtout des explications de la part de M. Sillig, c'était l'idée qu'il se faisait du *Paralus, vaisseau*, et de l'*Ammonias, vaisseau, peints par Protogène*; et comment il entendait le double nom de *Nausicaa*.

[3] Pausan, 1, 22, 6; voy. ce passage entier, tel qu'il est lu par M. Hermann, *de Pictur.* p. 19.

ΚΆΑι πλυνούσαις ἐφιστάμενον Ὀδυσσέα, κατὰ τὰ αὐτὰ, καθὰ δὴ καὶ Ὅμηρος ἐποίησε. A la vérité, Pausanias semble attribuer cette peinture à Polygnote, si toutefois il n'y a pas quelque altération dans son texte, dont la leçon, telle qu'elle a été récemment rétablie par M. Hermann, laisse encore quelque chose à désirer. Mais, en tout cas, ce ne serait là qu'une faute de mémoire commise par Pausanias, qui aurait cité sous le nom de Polygnote une peinture de Protogène; car il n'est pas possible, d'après des rapports si frappants de sujet, de nom et de lieu, que cette peinture de *Nausicaa,* placée dans cet édifice des Propylées, ne soit pas la *Nausicaa* de Protogène, exposée au même lieu, suivant le témoignage de Pline.

Il serait maintenant bien superflu de s'arrêter à prouver que le célèbre *tableau* du *Paralos,* de Protogène, cité par Cicéron comme une de ces merveilles de l'art dont les villes grecques se montraient fières et jalouses, au point de se consoler de la perte de leur liberté par la possession de pareils trésors; que ce chef-d'œuvre, placé par l'opinion au même rang que le *Cupidon* de Thespies, la *Vénus* de Cos, l'*Alexandre* d'Éphèse, la *Médée* et l'*Ajax* de Cyzique, et, pour tout dire enfin, l'*Jalysus* de Rhodes, autre chef-d'œuvre de Protogène[1], était une *peinture sur bois;* car s'il était quelqu'un qui pût en douter, il ne se trouverait personne qui prît la peine de l'en convaincre. Mais ce qui est bien digne de remarque, c'est que la plupart de ces chefs-d'œuvre de l'art grec, cités ici par Cicéron comme faisant encore à cette époque l'orgueil et la consolation des villes grecques, leur furent enlevés plus tard, pour ajouter à l'humiliation de la Grèce, en même temps qu'à l'ornement de Rome. Ainsi le *Cupidon* de Thespies

[1] Ciceron. *Orator*, 2, 5 : Qui aut Jalysi, quem Rhodi vidimus, non potuerunt, aut Coæ Veneris pulchritudinem imitari ; cf. *ad Attic.* II, 21.

se voyait, au temps de Pline, sous les portiques d'Octavie; la *Vénus* de Cos, dans le temple de Jules César; l'*Ajax* et la *Médée* de Cyzique, dans le temple de Vénus Génitrix[1]; et enfin l'*Jalysus*, que Strabon avait encore vu à Rhodes, où il excitait les mêmes transports d'admiration et le même concours de peuple que le fameux colosse, Pline, qui écrivait un siècle après, l'avait sous les yeux, dans le temple de la Paix, où Plutarque nous apprend qu'il périt, quelques années plus tard, dans l'incendie de cet édifice[2]. On voit ainsi comment, à toutes les époques, la Grèce continua d'être dépouillée de ses ornements, et comment, en particulier, les chefs-d'œuvre de la peinture grecque, arrachés successivement de leurs sanctuaires, vinrent s'entasser et se perdre dans ce grand gouffre de Rome.

Mais pour ne pas nous écarter de notre sujet, nous venons de voir en quoi consistaient les peintures de Protogène aux Propylées d'Athènes; nous savons maintenant que c'étaient *deux tableaux*, le *Paralos* et la *Nausicaa*, le dernier desquels s'y trouvait encore du temps de Pausanias, dans l'édifice situé à gauche. Nous acquérons ainsi la preuve que ces deux ouvrages faisaient partie de la *galerie de tableaux* décrite par Polémon; et nous pouvons apprécier, d'après ce nouvel exemple ajouté à tant d'autres, la véritable portée de ces expressions de Pline : *cum Athenis Propylæon pingeret*, qui ne signifient pas

[1] Sur ces deux *tableaux* célèbres de Timomaque qu'Ovide avait en vue, *Trist.* II, 525, voy. d'excellentes observations de M. Boettiger, *de Medeâ Euripideâ*, I, p. 16, sqq., et de M. Welcker, *über den Ajas des Sophokles*, p. 82, 98).

[2] L'histoire de ce *tableau* célèbre se compose de traits divers recueillis par Pline, XXXV, 10, 36; cf. VII, 38; par Plutarque, *in Demetr.* § 22; par Aulu-Gelle, *N. A.* XV, 3; et par Strabon, XIV, p. 652; et l'on a pu remarquer que Strabon et Plutarque, en parlant du même ouvrage, se servaient alternativement des mots γραφῆς et πίνακος ἀνακειμένου, l'un pour désigner l'*ouvrage* du peintre, l'autre, pour signifier le *tableau*, qui avait été *consacré* dans un temple.

que Protogène *avait peint sur mur les Propylées*, mais qu'*il avait exécuté des tableaux pour être placés dans les Propylées.*

Parmi les *tableaux* de Protogène qui sont cités par Pline, on compte cinq *portraits*, ceux du *poëte tragique Philiscus*, d'un *Athlète vainqueur*, du *Roi Antigone*, de la *Mère d'Aristote*, et d'*Alexandre*. Ce serait trop hasarder sans doute que de supposer que quelques-uns de ces *portraits* appartenaient aussi à la *galerie des Propylées*, bien qu'il soit avéré par de nombreux témoignages, produits en divers endroits de ces recherches[1], que plusieurs *portraits* de personnages célèbres, écrivains ou poëtes, athlètes ou vainqueurs dans les jeux publics, figuraient parmi les peintures de cette galerie. Mais, ce qui n'est pas une supposition, c'est que les *portraits des Thesmothètes*, de la main du même maître, placés dans la curie d'Athènes, fussent, comme tous ses autres *tableaux*, des *peintures sur bois*[2], puisqu'il n'y a aucune raison de présumer le contraire. J'en dirai autant du *portrait de Sophocle*, placé dans le *Pœcile*[3]; de celui de *Corinne*, dans le *Gymnase* de Tanagra[4]; et nul doute qu'il n'en fût ainsi de cette foule de *portraits* de personnages célèbres qui durent exister dans les édifices publics de la Grèce. Je n'en citerai qu'un seul exemple, qui eût bien dû ne pas échapper aux recherches de l'académicien français, à cause de l'extrême importance de ce monument iconographique. Je veux parler de toute une suite de *portraits* de

[1] Voy. plus haut, p. 176-178, 195, et 220-221.

[2] C'est aussi l'opinion de M. Wachsmuth, *Hellenisch. Alterthumskunde*, VI, 144, t. II, p. 348 : Gemählden im Athenischen Bouleuterion aufgehangen.

[3] Voy. plus haut, p. 159, 3). A l'appui de cette notion curieuse d'un *portrait de Sophocle* exposé dans le *Pœcile*, j'aurais dû citer le trait qui nous est fourni par Corn. Nepos, *in Attic.* § 3, d'une *statue d'Atticus* érigée au même endroit, et qui prouve que le *Pœcile* était devenu, à l'époque romaine, une sorte de musée public, ouvert aux étrangers illustres, comme il l'avait été en tout temps aux grands citoyens d'Athènes.

[4] Pausan. IX, 22, 3.

personnages héroïques, la plupart souverains de la Messénie, avant et depuis le retour des Héraclides[1], laquelle suite, placée dans l'opisthodome d'un temple de Messène, formait ainsi une galerie, tout à la fois d'ornement sacré et d'intérêt national, qui devait être aussi d'un grand mérite sous le rapport de l'art, puisque son auteur, Omphalion, s'était formé à l'école de Nicias. Et le silence qu'a gardé notre académicien sur cette grande collection de *portraits héroïques* aurait d'autant plus lieu de nous surprendre, que la manière dont Pausanias parle de ces peintures, en se servant, suivant son usage, du mot γραφαί, semblerait venir à l'appui de sa manière de voir. Mais cette omission, jointe à tant d'autres, nous confirme de plus en plus dans l'idée que ce critique n'avait pas étudié suffisamment la question qu'il entreprenait de traiter; et c'est là en effet tout ce qui résulte de son silence.

Je devrais maintenant, pour compléter l'exposition des faits qui ont rapport aux *portraits peints* placés dans les lieux publics, ou consacrés dans les temples, traiter en détail de la seconde classe de ces *portraits*, exécutés *en demi-figure*, sur *boucliers métalliques;* mais ici la condition même de ces *portraits peints sur métal* est si sûrement déterminée, qu'il ne saurait y avoir lieu à la moindre méprise, ni au moindre prétexte pour en faire des *peintures sur mur.* Je me bornerai donc à justifier ou à rétablir quelques notions, relatives à ce genre de monuments iconographiques, qui sont loin d'avoir reçu, par le travail récent de M. Hermann, tous les éclaircissements qu'ils comportent.

Je remarquerai d'abord que l'usage de cette forme de *portraits sur bouclier,* ἐν ὅπλῳ, fut bien plus ancien, et sans doute

[1] Pausan. IV, 31, 9 : Γραφαὶ δὲ κατὰ τοῦ ναοῦ τὸ ὄπισθεν οἱ Βασιλεύσαντές εἰσι Μεσσήνης. C'est encore là un nouveau trait d'iconographie héroïque à joindre à ceux que j'ai cités ailleurs, sans préjudice d'autres qui seront produits plus bas.

aussi bien plus répandu chez les Grecs, que ne l'avait cru M. Boeckh[1], et même M. Hermann, qui l'a combattu sur ce point. L'exemple cité d'après Aristote par le Scoliaste de Pindare, du *portrait sur bouclier* du thébain Timomaque, consacré par les Spartiates dans un temple d'Amycles[2], suffirait pour le prouver; les *portraits* de *quatre anciens législateurs*, exécutés *de bas-relief* sur un *cippe carré*, érigé dans l'Agora de Tégée[3], en fourniraient une nouvelle preuve; et c'est uniquement la faute du temps qui nous a privés de tant de monuments de l'art et de livres historiques, si de pareils traits ne sont pas arrivés jusqu'à nous en plus grand nombre. Il est probable que, dans les premiers temps, ces sortes de *portraits sur bouclier* s'exécutaient *en relief*, et qu'ils étaient *coloriés*. De là sans doute l'usage qui s'établit plus tard de *peindre* ces portraits *sur un fond de bronze doré*. Certainement l'usage de la langue, d'accord avec l'histoire de l'art, veut que nous entendions de cette manière des expressions telles que celles-ci, d'un décret athénien[4]: τῆς γραπτῆς εἰκόνος ἐν ὅπλῳ; et celle-ci d'un décret de Cume[5] : εἰκόνα γραπτὴν ἐν ὅπλῳ ἐγχρύσῳ, où il est question d'un *portrait peint sur bouclier doré*, de même que dans ces paroles d'une autre inscription d'Asie : εἰκόνι

[1] Boeckh, *Corp. Inscr. gr.* t. I, p. 18.

[2] Aristot. *apud* Schol. Pindar. *ad Isthm.* VII, 21 : Ὁ χάλκεος αὐτῷ θώραξ προτίθεται· τοῦτον δὲ Θηβαῖοι ΟΠΛΟΝ ἐκάλουν; voy. Visconti, *Mus. P. Clem.* t. VI, Prefaz. p. IX, 1).

[3] Pausan. VIII, 48, 1. Je rappelle à cette occasion le trait curieux rapporté par Suétone, *in Vespasian.* § 7, de *vases antiques* découverts à Tégée, avec une *figure qui ressemblait à* Vespasien : *Effossa sunt sacrato loco vasa operis antiqui, atque in iis assimilis* Vespasiano *imago*. C'était probablement une *tête de face*, telle qu'on en voit sur beaucoup de *vases peints*, et jusque sur des *verres peints* du dernier âge; voy. à ce sujet les observations de Buonarotti, *Vetri antichi*, p. 149-150.

[4] Biagi, *Decret. Athen.* p. XVIII, sqq. Le marbre, transporté d'Athènes à Venise, et longtemps conservé au musée Nani, offrait dans le fronton le *bouclier* sculpté avec le *buste en relief*.

[5] Caylus, *Recueil* II, pl. LVII, l. 35.

γραπτῇ ἐπιχρύσῳ[1]; et les critiques qui contestent ici la part accordée à la peinture en de pareils travaux[2], me paraissent tout à fait hors de la vérité. J'admets également, avec M. Osann[3] et avec M. Boeckh[4], le sens que l'un et l'autre adoptent pour les expressions εἰκόνα ἔνοπλον, comme équivalant à εἰκόνα ἐν ὅπλῳ, sur un décret d'Olbia[5], expressions que j'avais traduites différemment, et qui ont donné lieu à une critique fondée de la part de M. de Koehler[6]; et dans tous les monuments écrits où se reproduit la formule : εἰκὼν γραπτὴ ἐν ὅπλῳ, je reconnais sans hésiter un *portrait peint sur bouclier*. Pour penser différemment, pour trouver dans de pareilles expressions l'œuvre du statuaire ou du peintre indistinctement, comme M. Hermann semble disposé à le faire, il faut, suivant moi, abuser beaucoup de la critique; il faut se refuser à voir une pratique liée à celle-là, dans cet autre usage, qui remonte jusqu'aux siècles héroïques, de représenter *sur les boucliers* de guerre toute sorte de *sujets* ou *symboles*, ἐπίσημα, qui purent bien être d'abord figurés *en relief*, mais qui furent ensuite exécutés le plus souvent *en peinture*[7], comme nous le montrent une foule de vases peints.

[1] Walpole's *Travels*, p. 582 ; Osann, *Syllog. Inscript.* p. 244-6.

[2] Hermann, *de Pictur.* p. 8.

[3] Osann, *Syllog. Inscript.* 245, 91).

[4] Boeckh, *Corp. Inscr. gr.* t. II, p. 128, B.

[5] Voy. mes *Antiq. du Bosphore*, p. 201.

[6] *Remarq. sur l'ouvr. précéd.* p. 123.

[7] Aristophan. *Ran.* 960 ; cf. Schol. *ad h. l.* : Εἰώθασι γὰρ ΖΩΓΡΑΦΕΪΝ εἰς τὰς ἀσπίδας αἰεὶ τοὺς. Cf. Pausan. v, 19, 1 : Φόβος δὲ ἐπὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος τῇ ἀσπίδι ἔπεστιν, ἔχων τὴν κεφαλὴν λέοντος ; add. Plin. xxxv, 3. Le témoignage classique qui pourrait à lui seul tenir lieu de tous les autres, sur l'usage héroïque de *peindre* des *symboles* ou des *figures sur les boucliers*, est celui d'Euripide, *in Phœniss.* v. 131-2 : Ἀστεροπὸς ἐν ΓΡΑΦΑΪΣΙΝ ; et rursus, v. 1114-1142 : Ἀσπίδ' ἐκπληρῶν ΓΡΑΦΗΙ Ὕδρας ; cf. *ad hh. ll.* Valckenaer. p. 202-203, et 288 ; et quant au luxe de décoration qui s'introduisit à cet égard dans les habitudes des siècles historiques, on peut en juger d'après le trait rapporté par Plutarque, concernant les *boucliers peints en pourpre sur fond d'or*, avec incrustations *d'électrum et d'ivoire*, Plutarch. *in Timoleon.* § 31 : Τὰς δ' ὀστρειογραφεῖς καὶ χρυσελεφαντηλέκτρους

Le même savant ne s'est pas fait une plus juste idée de ces sortes de *portraits sur bouclier*, qu'il a cru généralement exécutés *de profil, obliquas imagines*[1]. En admettant que ces dernières expressions aient toujours le sens qu'il leur attribue, de *visages de profil*, ce qui pourrait être encore contesté[2], je soutiens, et je me crois fondé à le faire, que les *portraits de profil*, tels que celui d'Antigone par Apelle[3], furent une exception très-rare à l'usage de l'antiquité grecque; et ce qui le prouve, c'est que toutes les imitations ou réminiscences de ces anciens *boucliers métalliques*, que nous possédons *en marbre*[4], et *en peinture sur verre*[5], ou même *sur mur*[6], sur les pierres gravées ou sur les médailles, offrent des *têtes de face* ou *de trois quarts*, et jamais *de profil*. La pratique constante des Romains, qui ne fut qu'une tradition de celle des Grecs, vient encore à l'appui de cette observation; et il suffirait, pour s'en convaincre, de se rappeler les monnaies de la famille Mescinia, avec le *portrait d'Auguste*, sculpté *de face sur bouclier*, qui forme le type de ces monnaies[7]. L'exemple des monnaies des rois grecs,

ἀσπίδας ; cf. Jacobs. *Antholog. Pal.* adespot. 606, t. XII, p. 201-2.

[1] C'était aussi l'opinion de l'habile antiquaire feu M. Völkel ; voy. son *archäol. Nachlass*, p. 93.

[2] Voyez, à ce sujet, Lanzi, *de' Vasi dipinti*, p. 154.

[3] Plin. xxxv, 10, 36 ; cf. *ibid.* 34 : Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines. Voy. sur ce point assez embarrassant de l'histoire de l'art, les témoignages recueillis par M. Boettiger, *Archäol. d. Maler.* p. 235-7, et joignez-y les observations récentes de M. Hermann, *de Pictur.* p. 8-9.

[4] Je citerai pour exemples les *portraits* de Sophocle et de Ménandre, *sur boucliers* ou *médaillons* de marbre, depuis longtemps connus, et reproduits par Visconti, *Iconogr. grecq.* pl. IV, n. 3, et pl. VI, n. 8, t. I, p. 81 et 89 ; et j'ajouterai à ces deux exemples celui de la *tête de face*, exécutée de haut-relief, sur *bouclier de marbre*, et placée au milieu du tympan des Propylées d'Éleusis : sans doute l'image idéale d'un Hiérophante ; voy. Hittorff, *Antiq. inéd. de l'Attiq.* c. II, pl. II, fig. 2.

[5] Je reviendrai dans un autre endroit de ces recherches sur ces *portraits en médaillon*, peints *de face* sur verre.

[6] Tels que les *portraits* avec *tête de face*, que nous offrent quelques jolies peintures d'Herculanum, entre autres, *Pittur. d'Ercolan.* t. III, tav. XLV.

[7] Voy. Eckhel, *D. N.* t. VI, p. 102 ; add.

avec leurs têtes *de profil*, ne saurait être allégué contre cette opinion; puisque le champ étroit de la monnaie ne permettait guère d'y sculpter des *têtes de face*, qui n'y apparaissent en effet que très-rarement, tandis que pour les *boucliers*, dont la condition était toute différente, un motif analogue dut rendre très-rares les *visages de profil*.

Les *portraits peints sur bouclier*, formant chez les Grecs une des classes les plus nombreuses des *Anathêmata*, et l'un des principaux éléments de la décoration des lieux publics, se plaçaient dans les théâtres, les temples, les prytanées, les gymnases, les portiques, et généralement dans tous les édifices sacrés ou publics de quelque importance. C'est ce qu'attestent les décrets mêmes des villes grecques où il est question de ces sortes de distinctions accordées par un état ou par un ordre de citoyens. On doit croire que ces *portraits* y étaient disposés de la même manière que les autres *boucliers*, c'est-à-dire qu'ils étaient appliqués ou insérés *sur les murs des portiques, sur la frise des temples*[1], ou même *sur les colonnes;* nous en avons vu un exemple remarquable dans les σλυλοπινάκια

ibid. 121-122. Le type de ce *bouclier* avec le *portrait* d'Auguste est sans doute emprunté du *bouclier d'argent, clypeum argenteum*, offrant le *portrait* de cet empereur, et placé dans la curie, dont il est parlé dans un fragment d'une *harangue* d'Hadrien, *apud* Sosipatr. Charis. lib. II, p. 197. C'est une imitation de ce même *portrait* d'Auguste *sur bouclier*, que je reconnais sur un superbe camée du cabinet Carpegna, maintenant au musée du Vatican, où Buonarotti, qui l'a publié, *Medaglioni antichi*, p. 45, a vu par erreur un *globe* derrière la tête, au lieu d'y voir l'indication du *bouclier*. Il existe, parmi les bronzes d'Herculanum, un petit *disque* ou *médaillon* d'argent, avec la *tête d'Auguste, de face;* voy. *Bronz. d'Ercolan.* t. I, p. 40; et la *tête de face* d'une prétendue *Livie*, sculptée sur un camée antique, Buonarotti, *Medagl. antich.* p. 415, est aussi une de ces imitations de *portraits peints* ou *sculptés sur bouclier*, qui furent si communs dans l'antiquité romaine.

[1] Comme preuves de cet usage, je me contenterai de citer deux passages de Pausanias, V, 10, 2; et X, 19, 3 : Ὅπλα δὲ ἐπὶ τῶν ἐπισλυλίων χρυσᾶ; add. Æsch. *contr. Ctesiph.* p. 100 : Τὰς χρυσᾶς ἀσπίδας ἀνέθεμεν πρὸς τὸν καινὸν νεών; cf. Harpocration. *v.* ἐξαράσασθαι, *cum* Vales. *Annot.;* Liv. XXXV, 10.

d'un temple de Cyzique, qui n'avaient pu être produits, de l'aveu de tous les critiques, que par l'usage d'*attacher aux colonnes* ou aux pilastres des *tableaux* de cette espèce; et d'autres traits du même genre viendraient à l'appui de cette induction. Pausanias parle d'un *masque de Méduse doré*, qui se trouvait *encastré dans le mur* attenant au théâtre d'Athènes[1]; ailleurs, il avait remarqué un *masque* ou *tête de face* d'Acratos *inséré* de la même manière *dans le mur* d'un édifice sacré d'Athènes[2] : Ἀκραῖος· πρόσωπόν ἐστιν οἱ μόνον ἐνῳκοδομημένον τοίχῳ; ici, le langage de notre auteur n'est sujet à aucun doute, à aucune équivoque; et il eût été à désirer qu'il se fût exprimé partout avec autant de clarté et de précision. Faute d'autres témoignages, on serait du moins autorisé à inférer de ceux-ci, avec toute certitude, que ce qui avait lieu pour ces sortes de *masques de bronze* ou *de marbre*, se pratiquait également pour les *boucliers* ou *médaillons de bois* ou *de métal*. Nous savons d'ailleurs, par l'exemple des Romains, qui ne faisaient qu'approprier à leur

[1] Pausan. I, 21, 4.

[2] Idem, I, 2, 4. Le mot πρόσωπον signifie bien certainement ici une *tête de face*, comme devaient être la plupart des *portraits sur bouclier*, comme l'était *celui d'Euphorbe*, exécuté en ivoire *sur un bouclier* consacré dans un temple d'Apollon, Diogen. Laërt. VIII, 5 : Ἀναθεῖναι τῷ Ἀπόλλωνι τὴν ἀσπίδα διασεσηπυῖαν ἤδη· μόνον δὲ διαμένειν τὸ ἐλεφάντινον πρόσωπον; cf. Menag. *ad h. l.* t. II, p. 349; comme l'était le *masque de Méduse* sur le *bouclier doré*, φιάλαν χρυσέαν, du fronton d'Olympie, Pausan. V, 10, 2. Nous en avons, d'ailleurs, la preuve par cet autre passage de Pausanias, où il est dit que les Trœzéniens avaient adopté pour types de leur monnaie, d'un côté, le *trident*, de l'autre, la *tête de face de Minerve*, Ἀθηνᾶς πρόσωπον, II, 30, 6. Or, il nous reste en effet des monnaies de Trœzène, du plus ancien style, avec ce double type, le *trident* et la *tête de face;* une desquelles est publiée dans le *Cabin. de M. Allier*, pl. VI, n. 19 : cette rare et curieuse médaille fait maintenant partie de notre Cabinet du Roi. Le *masque de la Vertu*, πρόσωπον Ἀρέτης, attaché ou cousu sur une couronne d'or, *vers le milieu*, κατὰ μέσον, dont il est parlé dans Athénée, V, 211, B, c. XLVII, p. 313, Schw., était certainement dans le même cas; et, pour ne pas multiplier les exemples, on peut s'en faire une idée d'après ces *têtes* de la *Clémence* et de la *Modération*, gravées *de face sur bouclier*, au revers des monnaies de Tibère, Eckhel. *D. N.* t. VI, p. 18.

usage une foule de coutumes grecques, que les *boucliers avec portraits* s'attachaient le plus généralement aux *colonnes des temples*[1]; et il nous reste de cette pratique romaine, tradition positive de l'usage grec, un témoignage aussi curieux que décisif, dans une inscription latine du second siècle de notre ère, où il est question du *portrait* d'une Jeune Vierge d'Albe, lequel *portrait, peint sur bouclier, d'une proportion plus forte que nature, avait dû être placé sur la façade du temple neuf*[2] : *in* CLYPEO *quod ei posuerunt ante templum novum* PINGERE *effigiem* MA*(jorem vero) Severinæ virginis Albanæ.* La manière dont j'ai suppléé ici à une lacune de quelques lettres, MA (jorem vero), m'a été suggérée par un passage de Macrobe, très-curieux aussi et très-important pour la question qui nous occupe; c'est celui où il nous a conservé une plaisanterie de Cicéron, au sujet d'un *portrait* de son frère Quintus, *peint sur bouclier, en demi-figure, selon l'usage*, mais de si grande proportion que Cicéron ne put s'empêcher de dire en riant[3] : *Mon frère en buste est plus grand que dans toute sa personne;* et ce témoignage est surtout remarquable, en ce qu'il concerne une production de l'art grec, et qu'il nous atteste la généralité de l'usage grec[4].

[1] Tit. Liv. XL, 51 : CLYPEAque DE COLUMNIS... dempsit.

[2] *Apud* Marin. *Fratr. Arval.* II, 654 ; cf. Orell. *Inscript. lat. select.* n. 3701. Rapprochez cette inscription latine du passage d'Æschine cité, p. 238, not. 1, où il est question aussi d'une *dédicace de boucliers* placés : πρὸς τὸν καινὸν νεών.

[3] Macrob. *Sat.* II, 3 : Cùm in eâ provinciâ, quam ille rexerat, vidisset CLYPEATAM IMAGINEM ejus INGENTIBUS LINEAMENTIS usque ad pectus EX MORE PICTAM,... ait : Frater meus dimidius major est quàm totus ; v. Visconti, *Mus. P. Clem.* Pref. p. VIII.

[4] On pourrait voir une tradition de l'antiquité dans cette suite de *portraits* des *quarante-deux* premiers évêques de Rome, qui avaient été *peints sur la frise* intérieure de la grande nef de la basilique de Saint-Paul hors des murs. L'exécution de ces peintures, qui se terminaient au pape Symmaque, élu en 490, était attribuée au pontificat de saint Léon-le-Grand ; et l'on voit encore, dans la célèbre basilique de Saint-Apollinaire *in classe,* près de Ravenne, une suite de *portraits* semblables, *peints* également *sur la frise,* dont la première exécution doit se rapporter à la même épo-

Il serait difficile, dans l'imperfection actuelle de nos connaissances, de déterminer de combien de manières différentes on put, à toutes les époques de l'antiquité, disposer dans les temples et les autres édifices publics, les *portraits peints en médaillon, sur boucliers,* ou *sur tableaux ronds.* Nous apprenons de Pausanias que, dans le célèbre temple de Minerve Area, à Platées, orné de peintures de Polygnote et d'Onatas, le *portrait d'Arimnestos,* général des Platéens, *était placé aux pieds de la statue de la déesse*[1] : κεῖται δὲ τοῦ ἀγάλματος πρὸς τοῖς ποσὶν εἰκὼν Ἀριμνήστου. Mais en quoi consistait ce *portrait?* était-il *peint* ou *sculpté?* se trouvait-il exécuté, de l'une ou de l'autre manière, *sur la base* qui portait la statue, ou en un autre endroit *plus rapproché encore des pieds* de la déesse? Ce sont là autant de questions auxquelles peut donner lieu le texte de Pausanias, sans qu'il nous fournisse aucun moyen d'y répondre. M. Boettiger a vu ici sans difficulté un *portrait peint,* de la main de Polygnote, et *attaché au piédestal de la statue*[2]; mais ce ne sont là que des suppositions arbitraires; et je ne pourrais prendre à mon tour la même liberté sans encourir le même reproche.

Une particularité non moins curieuse et mieux avérée, est celle qui résulte d'un fragment d'inscription attique, où il est fait mention de la *place réservée* pour la *niche* ou l'*armoire* qui devait contenir l'*image en bouclier*[3] : τόπον τῇ ἀναθέσει τῆς ὁπλοθήκης. L'illustre M. Boeckh, qui a publié le premier ce

que, et qui nous offrent une réminiscence du même genre. Voyez, au sujet de ces portraits, maintenant détruits, de Saint-Paul hors des murs, Fiorillo, *Kunstgeschichte,* I, 337; et Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alt. Christen,* P. I, p. 11, 57), et P. II, p. 125, 13).

[1] Pausan. IX, 4, 1. M. Siebelis n'a fait aucune observation sur ce passage; et M. Boeckh, qui a fait mention, en dernier lieu, de ce *portrait d'Arimnestos,* le désigne en ces termes : *Ad pedes Minervæ Arimnesti imago, Corp. Inscr. gr.* t. I, p. 18. Ce sont là deux manières différentes d'éluder la difficulté.

[2] Boettiger, *Archäol. der Maler.* p. 365.

[3] Boeckh, *Corp. Inscript. gr.* n. 125, t. I, p. 171-2.

fragment, avait cru d'abord qu'il s'agissait ici d'un *portrait peint à placer dans un arsenal;* ce qui est effectivement la signification la plus usuelle du mot ὁπλοθήκη[1]; mais ce qui ne pouvait s'entendre dans ce cas-ci. Plus tard, il a reconnu qu'il ne pouvait être question que de l'*armoire* ou *niche*, θήκη, *armarium*, destinée à contenir le *portrait sur bouclier*, εἰκὼν ἐνόπλος, ὅπλον[2]; et il est évident que ces sortes de *portraits en demi-figure,* qui devaient s'exécuter aussi habituellement sur des *tableaux de bois ronds* que sur des *boucliers* proprement dits, avaient en effet besoin, pour être *consacrés* dans un lieu public, d'une *niche* ou d'un *encadrement* pratiqué à cette intention; de là, la formule contenue dans notre inscription : τόπον τῇ ἀναθέσει τῆς ὁπλοθήκης. Nous avons donc ici, pour les *portraits de personnages historiques* placés dans les lieux publics, un témoignage tout à fait équivalent à ceux que nous avons déjà produits pour les *peintures de style historique;* témoignage fourni par un monument attique qui nous offre, dans le mot ὁπλοθήκη, employé pour désigner la *niche*, l'*encadrement du portrait,*

[1] Pollux, IX, 44 : Καὶ ὁπλοθῆκαι ἦσαν, ἵνα τὰ ὅπλα ἀπέκειντο. A l'appui de ce témoignage, on a pu remarquer que Strabon, IX, 395, se sert du même mot pour désigner l'*arsenal* du Pirée, construit par Philon : ἡ ὁπλοθήκη Φίλωνος ἔργον, et que Plutarque emploie aussi cette expression en parlant du même ouvrage, *in Syll.* § 14; voy. encore d'autres témoignages recueillis par Meursius, *in Pir.* § III, p. 13. Mais l'usage du mot ὁπλοθήκη, pour signifier un *arsenal*, ne me semble pourtant pas avoir été propre aux Attiques, du moins dans la haute antiquité; ce mot ne se rencontre, à ma connaissance, ni chez les historiens, ni chez les orateurs d'Athènes, tandis que ces écrivains se servent en pareil cas du mot σκευοθήκη; c'est Pollux qui en a fait l'observation, X, 10, en citant à l'appui des passages d'Æschyle et de l'orateur Æschine, le dernier desquels se lit en effet dans la *Harangue contre Ctésiphon,* 57, 27 : Καὶ σκευοθήκην ᾠκοδόμουν. Quant au mot ὁπλοθήκη, il signifiait proprement le *meuble destiné à recevoir le bouclier;* il se trouve, avec cette signification, dans Pollux lui-même, VII, 154, où il a été interprété à tort par *armamentarium;* et dans ce sens, qui est primitivement et proprement attique, il répondait à d'autres termes, tels que ὀϊσθοθήκη, κρανοθήκη, δουροθήκη ou δουροδόκη, cités ailleurs par Pollux, X, 143.

[2] Boeckh, *Corp. Inscr. gr.* n. 2059, t. II, p. 128, B.

une expression analogue à celle de ζωθήκη, qui dut être usitée aussi dans le langage attique, pour exprimer la *niche* ou l'*encadrement du tableau*[1]; et nous acquérons, par cette notion curieuse, une preuve nouvelle de la nature de ces *portraits sur bois* ou *sur métal*, placés dans les édifices publics, qui confirme toutes nos idées sur la manière dont étaient généralement *insérées dans la muraille* les peintures employées à la décoration de ces édifices.

Une autre notion, qui se place naturellement à la suite de ces recherches, et qui ne vient pas moins à l'appui de cet emploi d'*images peintes sur bois*, c'est la connaissance que nous avons récemment acquise de toute une classe de *portraits peints* de cette manière, pour un usage funéraire. Je veux parler de ces *portraits* qui s'exécutaient en Égypte, par la main des Grecs établis en ce pays, et qui se plaçaient *sur le cercueil des momies*. Nous possédons, dans notre musée égyptien du Louvre, plusieurs de ces *portraits*, peints *de face* sur des *planchettes de cèdre*, représentant des individus de l'un et de l'autre sexe, de la famille gréco-égyptienne d'un Pollius Soter, archonte de Thèbes, sous le règne d'Hadrien; on les trouve désignés de cette manière dans la *Notice du Musée* publiée par Champollion[2]; et en les citant ailleurs, comme des productions d'un art grec, j'avais déjà remarqué que c'étaient des *portraits peints*, à ce qu'on présumait, *par le procédé de l'encaustique*[3]. Un examen plus attentif que j'ai été dans le cas de faire de ces peintures, avec l'assistance d'artistes qui ont pratiqué avec succès le même genre de *peinture encaustique à la cire*, ne m'a laissé aucun doute à cet égard. J'ajouterai maintenant que M. de Mi-

[1] Voy. plus haut, p. 166-167.

[2] *Notice du Musée Charles X*, p. 122.

[3] Voy. dans le *Journal des Savants*, Septembre 1834, la note ajoutée à la fin de mon second article *sur l'Iconographie égyptienne* de M. Rosellini, p. 536, 2).

nutoli avait eu l'occasion de faire la même observation au sujet de quelques *portraits placés sur des cercueils de momies,* du temps des Ptolémées, et découverts durant son séjour à Thèbes. Ces *portraits,* qui lui offrirent, dans le maniement du pinceau et dans l'emploi des couleurs, l'apparence sensible et tout le caractère de notre peinture à l'huile, ne pouvaient, suivant son opinion, avoir été exécutés que *par le procédé de l'encaustique*[1]; et l'on déplorera sans doute, avec cet illustre antiquaire, le fatal accident qui a privé la science de ces monuments précieux, devenus, comme on sait, la proie des flots avec beaucoup d'autres objets d'antiquité égyptienne.

Il existe dans la galerie de Florence un de ces *portraits* rapportés d'Égypte par M. Rosellini : c'est une *tête de femme* peinte sur une *planche très-mince de sycomore,* évidemment de la main d'un artiste grec, de même que le modèle appartenait à la race grecque; et l'antiquaire italien, d'accord avec un habile chimiste de son pays, M. Migliarini, est pareillement d'avis que ce portrait, aussi bien que ceux de notre musée, est *peint à l'encaustique*[2]. Du reste, tous les antiquaires s'accordent à dire que ces *portraits sur planchettes de bois de cèdre* ou *de sycomore,* étaient faits pour être fixés sur la face des momies : ce qui ne peut être, quand il s'agit de travaux de mains grecques, regardé que comme la continuation de la pratique grecque d'exécuter *sur bois* les *portraits* de toute nature, puisque, dans

[1] Minutoli, *über die Pigmente und die Malertechnik der Alten,* dans ses *Abhandlung. verm. Inhalts,* IV, p. 67-68.

[2] Rosellini, *i Monumenti dell' Egitto e della Nubia,* Part. IIe, t. II, p. 206 : Un ritratto di donna, dipinto sopra una fina tavoletta di sicomoro, il quale è manifestamente opera di greco artefice. Cela n'empêche pas l'auteur de citer ce monument comme la *preuve que les Égyptiens connurent la peinture encaustique ;* tant est grande la préoccupation de cet antiquaire, qui lui fait rapporter tout à la civilisation égyptienne, même les œuvres de l'art grec, produites à une époque grecque et d'après des personnages grecs.

le système contraire, celui des *portraits peints sur enduit,* rien n'eût été plus naturel et plus conséquent que de peindre ces images sur la caisse même ou sur l'enveloppe des momies.

Mais nous venons d'acquérir à cet égard une preuve matérielle qui ne laisse subsister aucun doute. Une momie de femme grecque, rapportée d'Égypte cette année même par M. de Cadalvène[1], nous a offert la particularité nouvelle, ou du moins bien rare jusqu'ici, d'une *enveloppe de stuc peint,* avec des *ornements, en relief, dorés;* et sur la face de la momie était *encastrée,* dans cette enveloppe de stuc, une *tablette carrée, de bois de sycomore,* sur laquelle avait été *peint de face, à l'encaustique,* le *portrait* de la personne. Je me suis assuré en effet que les couleurs employées dans cette peinture avaient été mélangées avec la cire, puisqu'il suffit, pour la mettre en fusion, d'en approcher un fer chaud; du reste, la *planchette* est si mince, comme toutes celles qui ont servi pour de pareils *portraits,* que l'on conçoit à peine comment une peinture, exécutée sur une base si fragile, a pu se conserver durant tant de siècles en cet état, et que l'on s'explique en même temps comment les grands travaux de la peinture grecque encaustique, tels que ceux de Polygnote, de Micon, de Panænus et des autres maîtres de la même époque, purent être exécutés sur des

[1] Cette momie acquise pour notre Cabinet des Antiques porte sur la poitrine l'inscription grecque : ΕΥΨΥΧΕΙ ΔΙΟΣΚΟΡΟΥ, en lettres formées en relief et dorées ; inscription dont il est assez difficile de s'expliquer la présence sur une *momie de femme*, mais qui ne laisse du moins aucun lieu de douter que cette momie même n'appartienne à un individu grec. Le *portrait de femme,* peint à la manière grecque, avec des *bijoux* consistant en *collier, bagues* et *bracelets,* et formés de pâtes en verre coloré rapportées dans le stuc, en fournit une autre preuve, qui n'est pas moins péremptoire. Malheureusement, ce *portrait* a été brisé par des mains barbares, qui cherchent toujours des trésors dans les momies. Il ne reste qu'un fragment de la *tablette peinte;* mais ce fragment suffit pour apprécier la nature et le caractère de la peinture.

tables de bois, sans doute très-minces aussi, et fixés dans le revêtement en stuc de murailles de temples et de portiques, comme l'était ce *portrait* dans une enveloppe de même matière. Le fait est si positif, et l'analogie est si sensible, qu'ils dispensent de tout commentaire; et sans insister davantage sur ce point, je le recommande à l'attention de mes lecteurs.

Il s'en faut bien que j'aie épuisé tous les témoignages que me fournit l'histoire de l'art, relativement à l'emploi qui se fit dans l'antiquité grecque de *peintures sur bois* de tout genre, et toujours d'un ordre historique. Il me reste à signaler encore toute une classe de ces peintures, dont je me suis réservé de traiter en dernier lieu avec quelques détails, et que je comprendrai sous le titre général de *Pornographie;* peintures qui durent être nécessairement *sur bois,* ἐν ΠΙΝΑΚΙ, et *à l'encaustique,* πεποικιλμένῳ κηρῷ[1], et qui, par le talent de leurs auteurs, et par le mérite même de leur exécution, appartinrent indubitablement à la peinture du grand style.

§ V.

De la Pornographie.

Il s'agit de ces compositions licencieuses, dont on ne se ferait pas une idée suffisamment exacte, si l'on croyait qu'elles représentassent uniquement des *images lascives*[2], telles que nous les

[1] Liban. *Déclamat.* t. IV, p. 1097, ed. Reisk.; cf. *ibid.* p. 1019 : Τὰ δὲ χρώματα λύεται πολεμούμενα τῷ ξύλῳ.

[2] Plutarch. *de aud. Poët.* p. 18, B : Γράφουσι δὲ πράξεις ἀήθους ἔνιοι, καθάπερ.... ἀκολάστους ὁμιλίας γυναικῶν πρὸς ἄνδρας; cf. *ad h. l.* Wittenbach. *Animadv.* p. 200; Fac. *Excerpt.* p. 196; Sillig. *v.* Chærephanes.

connaissons par quelques vases peints[1], ou des scènes voluptueuses, telles que nous les offrent deux charmantes peintures d'Herculanum[2]; et que ces compositions mêmes fussent exclusivement et dans le principe, destinées à des usages domestiques. La théologie des Grecs admettait, dans un sens positif ou allégorique, une foule d'images contraires à l'honnêteté, qui, d'abord, présentées sous une forme sacerdotale, dans un style de convention hiératique, n'exprimaient que des dogmes sacrés, et ne s'adressaient qu'au sentiment religieux; mais qui, plus tard, à mesure que l'art s'était perfectionné, au sein d'une civilisation corrompue, devinrent, entre les mains de peintres habiles, des moyens propres à séduire des imaginations ardentes et à flatter des passions immorales. Pour une société qui n'avait plus de pudeur, l'art n'eut plus de scrupules, et la religion elle-même plus de sanctuaires. Des tableaux obscènes furent exposés aux regards jusque dans l'enceinte des lieux sacrés; de grands artistes se signalèrent par des compositions de ce genre, soit pour se délasser de travaux plus graves, soit par l'effet d'une direction vicieuse du goût

[1] Un de ces vases a été publié par d'Hancarville, dans le premier *Recueil d'Hamilton*, t. IV, pl. CXXIII; trois autres, du musée de Naples, l'ont été depuis par Millin, dans une dissertation particulière, où il a jeté, sur ce genre de travaux de l'art antique, un coup d'œil rapide et superficiel. Un assez grand nombre de ces sortes de peintures sont sorties en dernier lieu des tombeaux de Vulci et de Corneto; et je crois avoir été le premier à signaler ce fait curieux, dans ma *Notice sur les Collections de M. Dorow*, p. 17-18. Depuis, les fouilles de Canino ont produit beaucoup de découvertes de ce genre; et l'on ne sait, à l'aspect de ces vases, généralement du style de dessin le plus élevé et le plus pur, de l'exécution la plus élégante et la plus soignée, ce qui doit étonner le plus, ou de ce mérite même, porté à un si haut degré dans des compositions de cette espèce, ou du motif qui fit choisir de pareilles images pour ornements d'une chambre sépulcrale. Plusieurs de ces vases font partie de la belle collection de feu M. Durand; et l'on ne saurait trop regretter qu'ils se refusent, par leur sujet, à toute publication, quand ils en seraient si dignes par leur dessin.

[1] *Pittur. d'Ercolan.* t. I, tav. XV et XVI.

individuel qui ne trouvait que trop de sympathie dans la dépravation publique. C'est alors que des peintures exécutées pour des particuliers, dans le seul objet de flatter les sens et de charmer les yeux, à la fois, par la licence du sujet et par le talent de l'artiste, devinrent l'ornement effronté des habitations privées. C'est alors enfin que des tableaux, qu'en d'autres temps on aurait pu rougir de voir et de posséder, furent affichés dans un testament et légués à un empereur sous la condition d'opter entre une image impudique et une somme énorme; et que, placé dans cette alternative, aux yeux du monde entier, le choix du prince, en se prononçant pour la peinture, donna à la société payenne la mesure de tout ce qu'elle avait de vices, jusque dans les talents qu'elle estimait : grande leçon que reçut alors la conscience du genre humain, et qui ne doit pas être perdue pour l'intérêt de l'art. C'est aussi parce qu'il s'y trouve une haute moralité qu'il doit m'être permis de rétablir cette page de son histoire, en exposant en détail la preuve des faits qui viennent d'être énoncés d'une manière générale; et, ce qui importe surtout à notre objet, en montrant que les *tableaux* dont il s'agit, à quelque époque et de quelque main qu'ils fussent exécutés, quelle qu'en fût la destination, chez les Grecs, comme chez les Romains, étaient nécessairement des *peintures sur bois.*

Le témoignage classique à tous égards, concernant ces peintures obscènes, produites par la religion des Grecs, est celui d'Aristote qui, dans sa *Politique*[1], recommande aux ma-

[1] Aristot. *Polit.* VII, 15 (vulg. 17), 8, ed. Schneider. : Ἐπεὶ δὲ τὸ λέγειν τι τῶν τοιούτων ἐξορίζομεν, φανερὸν ὅτι καὶ τὸ θεωρεῖν ἢ ΓΡΑΦΑΣ ἢ λόγους ἀσχήμονας. Ἐπιμελὲς μὲν οὖν ἔστω τοῖς ἄρχουσι, κ. τ. λ. La difficulté que trouvait Schneider à admettre ici la leçon λόγους avec le mot γραφάς, n'avait réellement aucun fondement : ces deux mots expriment chacun une idée qui peut très-bien se concilier avec le sens du verbe θεωρεῖν ; et je crois voir, dans cette phrase d'Aristote, une allusion à un passage cé-

gistrats d'écarter soigneusement de la vue et de l'oreille des jeunes gens toute image malhonnête, *soit en peintures, soit en discours*, et qui n'admet à cet égard d'exceptions que pour certaines divinités dont le culte comportait ce genre d'abus qu'il déplore : μηθὲν μήτε ἄγαλμα μήτε ΓΡΑΦῊΝ εἶναι τοιούτων πράξεων μίμησιν, εἰ μὴ παρά τισι Θεοῖς τοιούτοις, οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ ΝΌΜΟΣ. Il est clair, d'après cela, que la LOI même autorisait, en certains cas, l'exposition publique de peintures indécentes dans un lieu sacré ; et il est facile de deviner quelles étaient, à Athènes et ailleurs, les divinités dont le culte provoquait l'art à de pareils travaux. Mais nous ne sommes pas réduits ici à de simples conjectures ; nous savons que l'*Impudeur* personnifiée, Ἀναίδεια, avait un temple à Athènes [1], et qu'il y existait en outre toute une classe de *Génies priapiques*, en rapport avec Aphrodite, tels que cet *Orthanès*, assimilé au dieu de Lampsaque [2]; tels encore que *Konissalos, Tychon, Triphalès* [3], et autres semblables, en l'hon-

lèbre de l'*Hippolyte* d'Euripide, qui viendrait à l'appui de cette observation ; c'est celui-ci, v. 1001-2, ed. Matthiæ., dont je ferai usage plus bas : Οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε, πλὴν ΛΟΎΩι κλύων, ΓΡΑΦΗ̃ι τε λεύσσων.

[1] Suid. *v.* Θεός· ἐτιμᾶτο δὲ καὶ Ἀθήνησιν ἡ Αναίδεια, καὶ ἱερὸν αὐτῆς.

[2] Scol. Lycophron. v. 538 : Ὀρθάγης (lis. Ὀρθάνης), δαίμων πριαπώδης περὶ τὴν Ἀφροδίτην ; cf. Bachmann. *ad h. l.* On peut se représenter ce Génie d'après l'indication donnée par Hésychius, *v.* Ὀρθάνης· ἐντεταμένον ἔχων τὸ αἰδοῖον. Son vrai nom attique, tel qu'il était exprimé dans le titre d'une comédie d'Eubulus, était Ὀρθάνης, *apud* Athen. III, 108, D, c. LXXII, p. 420, Schw. ; et c'est aussi sous ce nom qu'il figure dans un passage curieux de Strabon, qui concerne toute cette classe de Génies attiques, XIII, 588 : Ἀλλ' ἔοικε (ὁ Πρίαπος) τοῖς Ἀττικοῖς Ὀρθάνῃ καὶ Κονισσάλῳ καὶ Τύχωνι, καὶ τοῖς ΤΟΙΟΥΎΤΟΙΣ ; voy. surtout le fragment de Platon le comique, où sont cités ces Dieux des femmes ivres, fragment qui nous a été conservé par Athénée, X, p. 441, F, c. LVIII, p. 118, Schw.

[3] Outre le passage précédemment cité de Strabon, qui nous fait connaître *Konissalos, Tychon* et leurs pareils, *Konissalos* est nommé dans Aristophane, *Lysistrat.* v. 982 ; et suivant le témoignage du Scoliaste, c'était aussi le nom d'une *danse orthophallique*, ἡ τῶν ἐντεταμένων τὰ αἰδοῖα, σατυρικὴ σκίρτησις. Quant à *Triphalès*, si ce nom n'avait pas été forgé par Aristophane, *apud* Scol. Platon. Ruhnken., p. 10, comme

neur desquels s'exécutaient des chœurs orthophalliques[1], et dont les images peintes devaient être d'accord avec les danses licencieuses qui en avaient sans doute fourni le type. La religion grecque tout entière fournissait d'ailleurs, pour des compositions de ce genre, un fonds véritablement inépuisable; l'Olympe était le vaste champ où le libertinage de l'art pouvait puiser à son choix des inspirations de toute espèce; et il n'y avait pas d'impureté qui ne trouvât de modèle dans le mythe de quelque dieu. La célébration des orgies bachiques était accompagnée de scènes d'ivresse et de débauche, dont les vases peints, les bas-reliefs de sarcophages et les peintures funéraires, avec toute leur liberté, sont bien loin sans doute de nous donner une idée complète. Les aventures de Vénus formaient tout un cycle de sujets voluptueux, dont l'art avait dû s'emparer, et qu'il pouvait traiter à son gré, sans respecter la décence et sans manquer à la religion. Mais c'étaient surtout les nombreuses amours du maître des dieux qui avaient offert au génie des peintres, comme à celui des poëtes, une source féconde d'images érotiques dont nous pourrions à

celui des δυοῖν παρασαλαῖν de *Konissalos* l'avait été par Platon le comique, ce devait être un Génie de même espèce que le *Triphallus* de Varron, modèle du *Trimalchion* de Pétrone, Welcker, *Præfat. ad* Philostrat. *Imag.* p. LX, 3); voy. sur ce passage de la *Lysistrate* les observations des commentateurs, t. VIII, p. 203, ed. Beck. Il est superflu d'observer que l'antiquité romaine avait eu des Dieux d'un genre analogue, qu'elle honorait sans doute d'un culte pareil. Tel était le *Mutinus Tutinus*, qui avait eu à Rome un *sacellum*, objet d'une si grande vénération, depuis la fondation de la ville jusqu'au règne d'Auguste, et où les femmes sacrifiaient, *togis prætextis velatæ;* Festus, *v.* Mutini Tutini, p. 103, 172; cf. Interprett. *ad h. l.* p. 509, ed. Lindemann.; add. Middleton. *Antiquit.* p. 68-69. Sans doute aussi les peintures obscènes n'étaient pas épargnées dans la décoration de ces sortes de sanctuaires; et à défaut de témoignages directs, on peut se faire une idée de la composition de ces peintures, d'après des bas-reliefs du même sujet qui sont venus jusqu'à nous, l'un desquels, d'excellent travail, a été publié par Winckelmann, *Monum. ined.* n. 26.

[1] C'est ce qui résulte du nom même de *Konissalos* donné à la fois au *Dieu* et à la *danse* célébrée en son honneur. J'exposerai de nouveaux motifs à l'appui de cette idée.

peine, d'après quelques faibles traits qui nous en restent, nous figurer quelles avaient pu être l'audace et l'effronterie. La caricature elle-même n'avait pas craint de s'attaquer, en la personne du dieu suprême, aux mystères les plus sacrés de la religion. Un peintre formé à l'école d'Apelle, Ctésiloque, s'était signalé par un *tableau* qui représentait *Jupiter accouchant de Bacchus*, où la liberté du pinceau répondait sans doute à la hardiesse du sujet, *petulanti pictura*[1]; et nous possédons, sur un célèbre vase peint du Vatican[2], une parodie des *Amours de Jupiter et d'Alcmène*, qui prouve que les licences de la peinture n'étaient point restées au-dessous de celles du théâtre.

Mais, pour ne pas nous écarter de l'objet de nos recherches, il est évident que ces peintures, qui étaient à la fois, par leur sujet même, licencieuses et sacrées, n'avaient pu être exécutées, dans le principe, que par un motif religieux, qu'avec l'intention d'être dédiées dans un temple. Telles étaient certainement celles qu'avait en vue Euripide dans son *Hippolyte*[3], lorsque, par une licence familière aux poëtes, il attribuait au siècle de Thésée un usage qui ne pouvait appartenir qu'au sien. Ce qui ne paraît pas moins constant, c'est qu'à cette première époque, où la peinture put être chargée de représenter des images obscènes, en rapport avec le culte, la sévérité du sentiment religieux jointe à l'imperfection même de

[1] Plin. XXXV, II, 40 : Apellis discipulus, petulanti picturâ innotuit : Jove Liberum parturiente depicto mitrato, et muliebriter ingemiscente inter obstetricia Dearum.

[2] D'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, t. IV, pl. CV ; Winckelmann, *Monum. ined.* n. 190. Il s'en trouve une répétition, avec quelques variantes, dans le *cabinet Pourtalès*, pl. X, où l'interprète a cru voir, sans raison, à mon avis, une *Visite nocturne*, traitée dans le style des scènes de la vie commune.

[3] Voy. plus haut, p. 248, not. 1, le texte d'Euripide. J'ajoute ici que la traduction de ce passage, par Louis Racine, dans les *Mém. de l'Acad.* t. VIII, p. 308, a reçu les éloges de Valckenaer et son approbation, *ad Hippolyt.* p. 271.

l'art, ne permettait guère que ces images fussent dangereuses pour les mœurs; et l'on doit croire que, si de pareils tableaux eussent existé réellement dans le siècle de Thésée, c'est à tort que l'innocence d'Hippolyte s'en fût effarouchée. Nous ne savons pas de quelle manière *Ulysse couché avec Circé* avait pu être représenté sur le coffre de Cypsélus[1]; mais je suis convaincu que ce groupe, conçu dans le style hiératique de l'époque, n'offrait qu'une image bien peu propre à enflammer les sens; et tant que la Grèce eut des mœurs pures et des yeux chastes, elle put trouver innocentes des peintures qui ne l'étaient pas, et souffrir dans ses temples des tableaux qui devaient être plus tard un écueil pour l'honnêteté et un scandale pour la philosophie. A cet égard, le témoignage d'Aristote que j'ai rapporté plus haut n'a pu nous laisser aucun doute. Mais cet abus avait été porté si loin que, pour s'en faire une idée juste, il faut recourir à d'autres témoignages; et voici le plus expressif, celui qui, dans sa généralité même, embrasse le plus de monuments de ce genre, de toute époque et de tout pays.

Ce témoignage est celui du rhéteur Aristide, qui, après avoir décrit quelqu'une de ces peintures faites pour être placées dans les temples de Neptune, où figurait le jeune dieu *Palæmon* souriant à son père, qui le reçoit dans son manteau, entre *Thalassa* et *Galênê* personnifiées[2], ajoute la réflexion sui-

[1] Pausan. v, 19, 2; voy. mon *Odysséide*, p. 358. Sur un vase du *cabinet Pourtalès*, l'interprète a cru voir *Circé couchée dans sa grotte*, pl. VIII, p. 110; mais, même en admettant cette explication qui me paraît très-douteuse, ce sujet n'aurait aucun rapport avec la composition du coffre de Cypsélus.

[2] Aristid. *Orat.* III, *Isthm. in Neptun.* t. I, p. 46, ed. Dindorf. : Τοσοῦτός τις ἵμερος πρόσεστι τῷ παιδὶ καὶ ἰδεῖν γε καὶ ἐν ΓΡΑΜΜΑΤΙ... καὶ Θάλατταν αὐτοῦ παρεῖναι ἐν ΓΡΑΜΜΑΤΙ καὶ Γαλήνην, κ. τ. λ. Ce passage n'a pas été entendu par l'interprète latin, qui traduit : *Nec indecenter* mare tranquillum *ibidem appingitur;* et cela,

vante : « Voilà ce qu'on devrait se borner à peindre, et non « pas ces sujets odieux ou impies, dont je ne saurais assez « m'étonner qu'on ait d'abord souffert l'exposition sans en dé- « tourner la vue, sans en repousser avec indignation les au- « teurs, et qu'encore aujourd'hui, on tolère ces coupables « peintures *au milieu même de nos temples :* » Οἷα ἐνιαχοῦ τὰ φοβερά τε καὶ ἀσεβῆ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, ἃ ἐγὼ θαυμάζω πῶς ποτε καὶ ἠνέσχοντο οἱ πρῶτοι ταῦτα ἰδόντες, καὶ οὐ μετ' ὀργῆς ἦλθον ἐπὶ τοὺς τούτων δημιουργούς τε καὶ αὐτόχειρας, ἢ ἔτι καὶ ΝΥΝΙ ἀνέχονται ἐν ΜΕΣΟΙΣ ΤΟΙΣ ΙΕΡΟΙΣ. A l'appui de ce témoignage, qui s'applique, comme on le voit, à un assez grand nombre de *peintures* de tout ordre, *toutes exposées dans des temples,* je dois rappeler le trait que j'ai déjà cité [1] d'une peinture obscène, représentant *Junon et Japiter,* et placée dans l'*Héræon* de Samos. A la vérité, cette peinture avait été supposée par Chrysippe, pour servir d'appui à une théorie physiologique ; et c'était une invention de ce philosophe, que ses adversaires avaient réfutée, en faisant observer que la peinture en question ne se trouvait décrite dans aucun des *catalogues de tableaux* qui avaient cours à cette époque de l'antiquité [2] : Ἔτι τε καὶ παρὰ τοῖς περὶ ΠΙΝΑΚΩΝ γράφασι... καταχεχωρισμένην (ἱστορίαν). Mais il n'en résulte pas moins de cette circonstance, premièrement, qu'à l'époque de Chrysippe, il existait, dans les temples grecs les plus célèbres, assez de

faute d'avoir su que *Thalassa* et *Galêné,* figurées comme personnages accessoires sur ce tableau, étaient deux de ces personnifications souvent employées par l'art antique. Je cite, à cette occasion, un mémoire publié dans le *Berliner Kunstblatt,* 1828, et intitulé : *Die Nereide Galene in plasticher und malerischer Darstellung als symbolische Personnification der Meeresstille,* dont je regrette de n'avoir pas connaissance.

[1] Voy. plus haut, p. 94-95.

[2] Diogen. Laërt. VII, 187. Voy. sur ce passage les observations de Ménage, t. II, p. 340, où se trouve rectifiée la méprise du grand Casaubon, au sujet des mots περὶ Πινάκων.

peintures licencieuses, ayant pour objets des divinités du premier ordre, pour que ce philosophe ait pu se permettre d'en inventer une qui lui semblât propre à être expliquée dans un sens philosophique; car s'il en eût été autrement, l'imposture de Chrysippe eût été trop grossière, et ses ennemis auraient eu trop beau jeu pour le confondre; en second lieu, que ces *peintures* devaient être *sur bois*, πίνακες, puisque le principal moyen de réfutation employé par les adversaires de Chrysippe, était qu'il ne se trouvait aucune mention de celle-ci *dans les catalogues de tableaux* : argument qui eût été sans valeur, s'il y eût eu de ces sortes de peintures *exécutées sur mur*.

Le fait de ces peintures obscènes, dédiées dans les temples, se trouvant ainsi constaté d'une manière qui ne saurait laisser prise au moindre doute, ce qu'il nous reste à prouver, c'est qu'elles appartenaient, par leur style et par leur exécution, comme par leur sujet, à l'école historique. Or, nous savons, par des témoignages authentiques, que des artistes du premier ordre, tels qu'Aristide, s'étaient exercés dans ce genre de peinture; c'est ce qui avait été établi dans le livre de Polémon, cité par Athénée[1] : Περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι ΠΙΝΑΚΩΝ, et ce qui s'applique toujours, comme on le voit, à des *peintures sur bois*. D'autres peintres, Nicophane et Pausanias, compris dans la même catégorie, nous sont connus par le même témoignage. Il faut y ajouter Chæréphane, nommé par Plutarque[2] en des

[1] Athen. XIII, p. 567, B, c. XXI, p. 47, Schw. : ΠΟΡΝΟΓΡΑΦΟΝ καλῶν, ὡς Ἀριστείδην καὶ Παυσανίαν, εἴ τε Νικοφάνη, τοὺς ζωγράφους. Μνημονεύει δὲ αὐτῶν, ὡς ταῦτα καλῶς γραφόντων, Πολέμων ἐν τ. Π. τ. ἐν Σ. ΠΙΝΑΚΩΝ. C'est sans motif suffisant que M. Sillig, *v.* Pausanias, a cru que ce nom de Pausanias avait pu être mis ici par erreur, au lieu de celui de Pausias.

[2] Plutarch. *de aud. Poët.* p. 18, B : Γράφουσι καὶ πράξεις ἀτόπους ἔνιοι, καθάπερ.... Χαιρεφάνης ἀκολάστους ὁμιλίας γυναικῶν πρὸς ἄνδρας. L'analogie de nom et de talent entre ce peintre *pornographe* et le Nicophane cité par Athénée et par Pline, rend très-probable la conjecture de Wyttenbach,

termes qui ne s'accordent que trop bien avec certaines peintures de vases grecs, qu'on pourrait croire avoir été exécutées sur les dessins mêmes de ce peintre *pornographe*. Mais entre tous ces artistes de l'antiquité grecque, qui n'avaient pas cru dégrader leur talent en l'employant à des ouvrages de ce genre, le plus illustre et celui dont la haute renommée garantit le mieux l'extrême perfection qui put s'y trouver jointe à une extrême licence, c'est sans doute Parrhasius.

On sait, en effet, par le témoignage exprès de Pline[1], que Parrhasius s'était exercé, par manière de délassement, à des compositions du genre le plus lascif, exécutées de très-petite proportion : *Pinxit et minoribus* TABELLIS LIBIDINES, *eo genere petulantibus jocis se reficiens.* A la vérité, un illustre antiquaire, M. Quatremère de Quincy[2], a cru qu'il s'agissait ici, non de *peintures licencieuses*, mais de *caprices*, de *badinages*, du genre de ce qu'on appela plus tard, des *grylles*, ou même des *caricatures*. Mais ce n'est pas là le sens du mot *libidines*, surtout associé, comme il l'est ici, aux mots qui suivent, *petulantibus jocis*[3]. Lorsque Pline veut parler de *figures obscènes* sculptées sur des *vases à boire*, c'est de la même expression, *libidines*, qu'il se sert[4] : *In poculis* libidines *cælare juvat, ac per obscænitates bibere;* et l'on sait, par le témoignage d'un autre écrivain, concernant les vases du même genre, et par l'usage qu'en faisait l'infâme Élagabale, de quelle nature pouvaient être ces représenta-

Animadv. p. 143, que c'est un seul et même personnage ; voy. aussi Sillig, *Catal. vet. Artific.*, *v.* Chærephanes.

[1] Plin. XXXV, 9, 36.

[2] *Monuments et Ouvrages d'art antiques, restitués*, t. II, p. 90. J'ai refuté ailleurs cette opinion, *Journ. des Sav.* 1830, Janvier, p. 51-53.

[3] On remarquera que Pline se sert du même mot, *petulanti picturâ*, au sujet de la peinture indécente et satyrique de Ctésiloque, Plin. XXXV, 11, 40.

[4] Plin. XXXIII, Proëm. cf. *ibid.* XIV, 22 : *Vasa adulteriis cælata, tanquam per se parùm doceat* libidines *temulentia.*

tions[1] : *Vasa schematibus* libidinosissimis *inquinata.* D'ailleurs, on connaît avec toute certitude un de ces *petits tableaux* licencieux de Parrhasius, son *Atalante,* au sujet de laquelle Suétone s'est exprimé de manière à ne laisser aucun doute sur la composition de cette peinture, en ajoutant que le *tableau* avait été légué à Tibère, sous la condition que, si le sujet déplaisait à l'empereur, il recevrait comme équivalent la somme d'un million de sesterces[2]. Mais, loin d'être scandalisé d'un pareil legs, ou tenté d'une pareille somme, Tibère accepta le *tableau,* qu'il plaça dans sa chambre à coucher, où se trouvait déjà une autre peinture du même genre et du même auteur, l'*Archigallus,* cité par Pline parmi les principaux ouvrages de Parrhasius[3]. De pareils faits n'ont pas besoin de commentaires : les *tableaux* dont il s'agit étaient bien des *peintures obscènes*[4], du plus grand prix, sous le rapport de l'art. C'étaient bien aussi des *peintures sur bois,* de *petite dimension, minoribus* TABELLIS, qui avaient pu être *encastrées* dans le mur d'une *chambre à coucher :* à cet égard encore, les expressions de Suétone et de Pline : *in cubiculo* DEDICAVIT, *cubiculo* INCLUSIT, ne comportent aucune incertitude ; et cela posé, il est permis d'interpréter, de peintures du même genre, exécutées à l'imi-

[1] Lamprid. *in Elagabal.* c. 19.

[2] Sueton. *in Tiber.* c. 44 : *Tiberius Cæsar* TABULAM *Parrhasii, in quâ Meleagro Atalanta ore morigeratur, legatam sibi sub conditione, ut si argumento offenderetur, decies pro eâ H-S acciperet, non modò prætulit, sed et in cubiculo* DEDICAVIT. Pour l'interprétation des mots : *Decies H-S,* j'ai suivi l'opinion de mon savant ami, le docteur Labus ; voy. la *Dissertation* de Morcelli, *delle Tessere,* publiée avec les observations de cet antiquaire, Milan, 1827, *Annot.* XV, p. 40-41. La somme équivaudrait à environ deux cent mille francs de notre monnaie.

[3] Plin. XXXV, 9, 36 : Pinxit et ARCHIGALLUM, quam picturam amavit Tiberius princeps, atque.... cubiculo suo INCLUSIT.

[4] C'est de cette manière que l'ont entendu tous les critiques depuis Durand, *Hist. de la peinture,* p. 248 ; voy. entre autres, Wyttenbach, *Animadv. ad* Plutarch I, 143 ; Ott. Müller, *Prolegom. myth.* p. 380 ; Sillig, *v.* Parrhasius.

tation de celles de Parrhasius, si ce n'est de la main même de cet artiste, certaines images licencieuses que les petits-maîtres d'Athènes avaient coutume de porter dans leurs *tablettes*[1] :

Ἐν σκυταλίοις ῥαπτοῖσι[2] φορῶν
Ἐφεσήϊα ΓΡΑΜΜΑΤΑ καλά.

[1] Anaxilaüs Comic. *apud* Athen. XII, 548, D, c. LXX, p. 537, Schw. C'est une conjecture de Fiorillo, *Observat. in* Athen. p. 95, qui se fonde, quoi qu'en dise Schweighäuser, sur la nature du talent de Parrhasius, et sur la patrie de cet artiste, né à Éphèse. Il y a néanmoins de graves objections à faire contre cette conjecture, lesquelles résultent du sens même des mots Ἐφέσια γράμματα, employés par tant d'auteurs divers dans une acception toute particulière et différente de celle-là ; voy. Hesych. *v.* Ἐφέσια· Γράμματα ; et Interpret. *ad h. l.* ; cf. Schweigh. *ad* Athen. t. XI, p. 509.

[2] Au lieu de σκυταρίοις, qui est la leçon ordinaire, Fiorillo avait déjà proposé σκυταλίοις, qui me paraît aussi la vraie leçon ; et si l'on lisait γραπτοῖσι, en guise de ῥαπτοῖσι, il semble que rien ne manquerait à l'idée du poëte comique. On sait qu'il y avait des *scytales*, en forme de *planchettes*, ou de *tablettes*, πλατείαις σκυτάλαις, Scol. Pindar. *ad Olymp.* VI, 156 ; conf. Nitzsch. *Histor. Homer.* p. 75-76, et que ces *tablettes* étaient entourées de *peaux* préparées pour *écrire*, ou pour *peindre*, au moyen d'une *couche de blanc;* de là les expressions, λευκὸν δέρμα, ἰμάντα λευκόν, Scol. Aristophan. *ad Av.* 1288, et *ad Ecclesiaz.* 76, sqq. ; cf. Athen. X, 451, D, par lesquelles on désignait ces sortes de *peaux*. On sait de plus que l'usage de ces *tablettes* ou *scytales*, servant à écrire, était fort ancien dans la Grèce ; témoin ce fragment d'Archiloque, ἀχνυμένη σκυτάλη, *Fragm.* XXXIX, 308, ed. Gaisford. ; LXVIII, 169-70, ed. Liebel., et que, de Lacédémone, où cet usage était général, (voyez-en un exemple bien remarquable, rapporté par Plutarque, *in Lysandr.* § 14), la mode en avait passé à Athènes, au point que, du temps d'Aristophane, λακωνομάνουν était devenu synonyme de σκυτάλι' ἐφόρουν, Aristophan. *Av.* 1283, et Scol. *ad h. l.*; cf. Casaubon. *ad* Theophrast. *Caract.* c. V, p. 75-77, ed. Fischer. Ce peu de notions suffirait pour justifier la manière dont je propose de lire le vers d'Anaxilas : Ἐν σκυταλίοις γραπτοῖσι ; mais j'ajouterai, à l'occasion du mot γραπτοῖσι, que rien n'a dû être plus fréquent, dans les anciens manuscrits grecs, que la substitution du γ au ρ, et réciproquement. C'est ainsi, pour n'en citer que quelques exemples, qu'un *architecte* et *peintre de décorations*, σκηνογράφος, a été converti, par la seule substitution du ρ au γ, en un *fabricant de tentes*, σκηνορράφος, dans le texte imprimé de Diogène Laërce, II, 125 ; et c'est en se fondant sur de pareils exemples qu'un philologue a essayé tout récemment une interprétation nouvelle du fameux passage du *Banquet* de Platon, p. 193, B, en lisant καλὰ ῥαφήν, au lieu de καλὰ γραφήν, Platon. *Conviv.* p. 182, ed. Hommel., Lips. 1834. Quant à l'usage qui se fit des *peaux* étendues sur des *tablettes*, pour *dessiner* ou pour *écrire*, c'est un fait notoire, à l'appui duquel je ne saurais produire un exemple plus illustre, ni plus applicable à la question actuelle, que celui de Parrhasius lui-même. Or, nous savons, par

C'étaient, comme je l'ai déjà dit, et comme il serait naturel de le présumer, les aventures de Vénus et les amours de Jupiter qui formaient le sujet le plus ordinaire de ces peintures, d'une composition plus ou moins obscène, d'une exécution plus ou moins savante, comprises sous le nom général de πορνογραφία ; et de bonne heure, ces sortes de peintures avaient dû servir, chez les Grecs, de meubles et d'ornements dans la partie la plus secrète de leurs habitations. C'est ce qui résulte de l'indication donnée par Aristophane, au sujet de ces *groupes lascifs* placés dans certains appartements [1] : Κἂν τοῖσιν δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων. On sait, en effet, ce qu'il faut entendre ici par Ἀφροδίτης τρόποι[2]; ce que l'auteur de l'*Art d'aimer* appelait *Veneris figuræ* [3] ; et ce qui avait fini par constituer une sorte de théorie lubrique, dont les motifs indécents, fournis, suivant toute apparence, par la *danse des courtisanes*, ἐξορχησαμέναι ἀσελγήματα [4], avaient été fixés par le *dessin*

le témoignage exprès de Pline, que ce grand maître avait laissé beaucoup de *dessins sur peaux*, qui servaient encore d'études aux artistes : *Graphidis vestigia exstant in* TABULIS *ac* MEMBRANIS *ejus;* et quoi de plus plausible que de supposer que la plupart des *images licencieuses, libidines*, produites en se jouant par le peintre d'Éphèse, fussent des *dessins sur peaux*, Ἐφεσήια γράμματα ?

[1] Aristophan. *Ecclesiaz.* v. 8 ; cf. Interpret. *ad h. l.* t. VI, p. 630-31, Beck.

[2] Voyez, à ce sujet, Spanheim, *de Pr. et Us. Num.* t. II, p. 522.

[3] Ovid. *Trist.* II, 523 : Sic quæ concubitus varios VENERISQUE FIGURAS Exprimat ; conf. Ovid. *de Art. Amat.* II, 68 : VENEREM jungunt per mille FIGURAS. Sur ces sortes de groupes impudiques, nommés en grec, τρόποι, μηχάναι, σχήματα, en latin, *figuræ, modi, schemata*, et même *schemæ*, dont les Spinthriennes sont restées pour nous de honteux monuments, produits sans doute à l'occasion des jeux *Floralia* des Romains, plutôt qu'à l'usage de Tibère, comme on le croit communément, je me ferais scrupule de rien ajouter, quand j'en serais capable, aux savantes explications de Spanheim.

[4] Suid. *v.* Ἀσπυάγασσα. C'est le nom d'une courtisane célèbre des temps héroïques, qui partageait avec Cyréné, Philænis et Éléphantis, cette triste et honteuse célébrité ; voyez, au sujet de ces courtisanes, les témoignages rassemblés par Goeller, *ad* Tim. *Fragm.* XXXIV, p. 238-40, et par Jacobs, *Anthol. Pal.* VI, 385-6. Le manuscrit du Vatican porte en tête de l'épigramme d'Æschrion, relative à Philænis, ces mots : Εἰς Φιλαινίδα, τὴν Ἐλεφαντίνης

et par l'*écriture*. Aristophane fait encore allusion à ce trait de mœurs grecques, quand il prête à Æschyle les paroles que voici [1] : Ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον Κυρήνης μελοποιῶν ; et la même allusion avait été exprimée par Euripide dans un passage de son *Hypsipyle*, qui n'a pas été bien compris des interprètes [2] : Ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄντρον. C'est le mot ἄντρον, *antre* [3], qui fait, suivant eux, la difficulté de ce passage, et c'est pourtant ce mot qui aurait dû les mettre sur la voie. Il ne fallait, pour comprendre toute la pensée du poëte, que se rappeler cette indication de Suétone [4] : *Prostantesque per* ANTRA *et cavas rupes, ex utriusque sexûs pube,* Paniscorum *et* Nympharum *habitu.* Un nouveau trait de lumière nous est fourni par un fragment de Timée, sur les *danses nocturnes* qui se faisaient dans les maisons grecques de son pays, en l'honneur des *Nymphes* [5] ; et ce qui achève de nous éclairer sur ce point, c'est de trouver précisément, sur nos deux peintures d'Herculanum, deux de ces *groupes lascifs* de *Nymphes* et de *Panisques* [6]. Mais je puis ajouter à ce sujet un renseignement neuf et curieux qui appartient

ἕλαίραν, τὴν ΓΡΑΨΑΣΑΝ ἐν ΠΙΝΑΚΙ τὰς γυναικείας μίξεις ἐκείνας. Quoi qu'il en soit de l'invention de ces groupes obscènes, ἐν πίνακι, attribuée à Philænis, il est certain qu'il existait, dans l'antiquité grecque, un grand nombre de ces sortes de peintures, en *petits tableaux;* vid. Auct. *Priap. Carm. : Rogatque tentes Si* PICTAS *opus edat ad* FIGURAS ; c'est ce qui résulte du témoignage exprès de Saint Clément d'Alexandrie, *in Protrept.* p. 53, conforme à celui de Suétone, *in Tiber.* § 43 ; et ce passage d'un père de l'église mérite bien d'être rapporté textuellement : Ἤδη δὲ ἀναφανδὸν τῆς ἀκολασίας ὅλης τὰ ΣΧΗΜΑΤΑ ΑΝΑΓΡΑΠΤΑ πανδημεὶ θεώμενοι οὐκ αἰσχύνεσθε..... ἐπ' ἴσης ΕΓΓΡΑΦΟΜΕΝΟΙ τὰ Φιλαινίδος ΣΧΗΜΑΤΑ, ὡς τὰ Ἡρακλέους ἀθλήματα.

[1] Aristophan. *Ran.* 1355-6, ed. Beck.

[2] Euripid. *Hypsipyl. apud* Scol. Aristophan. *ad Ran.* 1356 ; vid. Matthiæ, *Fragm.* t. IX, p. 194.

[3] Matthiæ cite la leçon ἄστρον, fournie par Suidas, et non moins inintelligible à son avis, sans se décider entre l'une et l'autre ; mais ἄστρον n'offre ici aucun sens tandis que ἄντρον s'explique parfaitement.

[4] Sueton. *in Tiber.* § 45.

[5] Timæi *Fragment.* XXXII, p. 236, ed. Goeller. : Ἔθους ὄντος καὶ Σικελίαν θυσίας ποιεῖσθαι καὶ τὰς οἰκίας ταῖς ΝΥΜΦΑΙΣ, ᾗ περὶ τὰ ἀγάλματα παννυχίζειν μεθυσκομένους, ὀρχεῖσθαί τε περὶ τὰς θεάς.

[6] *Pitture d'Ercolano*, t. I, tav. XV et XVI.

à l'histoire de l'art antique, et qui m'est fourni par un témoin digne de foi. Il fut découvert, il y a peu d'années, dans l'île d'Égine, un petit édifice souterrain, de forme ronde, soutenu intérieurement par trois colonnes, sur les murs duquel étaient dessinés au pinceau des groupes d'hommes et de femmes extrêmement lascifs. Le style de ces peintures, bien que l'exécution en dût être assez négligée, et que la conservation n'en fût pas parfaite, annonçait une belle époque de l'art, et appartenait certainement à une école grecque. Malheureusement, ce souterrain se trouvait dans un édifice de la ville actuelle, destiné à servir d'école publique ; et la peinture fut couverte d'une couche de plâtre par les ordres du magistrat, avant qu'on eût pu en prendre un calque ou un dessin[1]. Cette circonstance, qu'il serait permis de regretter, dans l'intérêt de la science, nous a privés de l'occasion, sans doute unique, de connaître un de ces édifices souterrains qu'Euripide appelait : δωδεκαμήχανον ἄντρον, et peut-être aussi du seul exemple de peinture grecque, sur mur, d'un certain ordre, qui se fût conservé jusqu'à nous.

Mais, pour ne pas trop nous écarter de notre sujet, c'était le mythe de Vénus qui offrait au libertinage de l'art le plus de ces motifs de compositions licencieuses, devenues fami-

[1] C'est dans une lettre de M. Grasset, agent français, qui a résidé quelque temps à Égine, et qui eut occasion de voir à plusieurs reprises ce souterrain orné de peintures, au moment de sa découverte, que j'ai puisé ce renseignement ; et j'ai cru qu'à défaut du monument même, désormais perdu pour la science, il serait utile d'en consigner ici le souvenir. Le mur n'avait été orné de ces dessins que d'un seul côté, dans la partie qui se trouvait à droite, en entrant ; et ce qui en subsistait offrait, entre autres sujets lubriques, des groupes de femmes nues dansant en rond, puis, deux individus, de sexe différent, se provoquant au plaisir par des gestes obscènes. Le dessin des figures annonçait une main habile et exercée ; quant aux couleurs, il ne restait plus que le *noir* avec lequel avaient été tracés les contours au pinceau ; mais sans doute que d'autres couleurs, telles que le *jaune*, le *rouge* et le *blanc*, couchées à teintes plates, avaient disparu par l'effet de la vétusté.

lières à la corruption des Grecs. L'*Anthologie grecque* est remplie de pièces de vers qui s'y rapportent; j'en citerai une, relative à l'un de ces *petits tableaux*, qui peut à lui seul nous tenir lieu de tous les autres, et dont la composition, telle qu'elle est indiquée par le poëte, peut se passer de commentaire[1] :

Ἄρεα ἠ Πάφίην ὁ Ζωγράφος ἐς μέσον οἴκου
Ἀμφιπεριπλέγδην γέγραφεν ἀμφοτέρους.

Ce *tableau* était, comme on le voit, placé *au centre de l'habitation*, dans quelque appartement secret; et il était peint *à l'encaustique, sur bois;* ce qui résulte des mots ἐπὶ κηρῷ, employés plus bas par le poëte. On doit croire qu'un pareil sujet avait été varié de bien des manières et reproduit par bien des mains; c'est celui que l'on a trouvé plus d'une fois à Pompeï, notamment dans un des cabinets du *Venereum* de la *maison* dite *d'Actéon*, avec d'autres peintures lascives[2]; c'est aussi celui dont la contemplation habituelle, déplorée par Ovide lui-même comme un signe de l'altération des mœurs romaines[3], est reprochée aux Grecs de son temps, comme l'opprobre de leur civilisation, par un écrivain sacré, par un père de l'église, par saint Clément d'Alexandrie; et cela, en des termes dont je n'oserais me permettre d'imiter la liberté, même en les traduisant[4], et qui sembleraient avoir été empruntés à un écrivain moins scrupuleux, tel que Lucien[5]. C'était probablement de peintures de ce genre

[1] Brunck. *Analect.* t. III, p. 200, adespot. CCXLIV; cf. Jacobs. t. XII, p. 14. Le *tableau* de *Médée, peint à l'encaustique*, était désigné de la même manière dans une épigramme de Philippe, *Carm.* XLII : Ἔρρε ἠ ἐν ΚΗΡΩΙ παιδοκτόνε.

[2] Mazois, *Ruines de Pompeï*, t. II, p. 79.

[3] Ovid. *Trist.* II, 521, sqq. :

Scilicet in domibus vestris, ut PRISCA virorum
Artifici fulgent CORPORA PICTA manu;
Sic, quæ concubitus varios VENERISque figuras
Exprimat, est aliquo PARVA TABELLA loco.

[4] Clem. Alexandr. *in Protrept.* p. 53 : Παρ' αὐτὰς ἔτι τὰς περιπλοκὰς, ἀφορῶσιν εἰς τὴν Ἀφροδίτην ἐκείνην, τὴν γυμνὴν, τὴν ἐπὶ συμπλοκῇ δεδεμένην. Cf. Casaubon. *ad* Sueton. *in Tiber.* c. 43.

[5] Lucian. *D. D.* XVII, 2, t. II, p. 50 : Ἐφθόνουν τῷ Ἄρει... δεδεμένῳ μετ' αὐτῆς. C'est un rapprochement qui avait échappé à tous

qu'il s'agissait, dans le passage cité plus haut et tiré d'un apologue de Babrius[1], où l'on voit que des *peintures* propres, par leur sujet et leur variété, à tromper la douleur, à dissiper la mélancolie et la tristesse, *s'inséraient dans les murs*, au sein d'habitations privées. Mais ce qu'il y a pour nous de plus important à remarquer, dans ce déplorable égarement de la société grecque, c'est que cet abus de la peinture tenait, suivant toute apparence, au même principe qui avait donné lieu à une autre application, très-curieuse aussi, de l'art de peindre[2] : je veux parler de ces *portraits de personnages héroïques*, renommés pour leur beauté, que les Spartiates faisaient placer dans leur chambre à coucher, afin que leurs femmes eussent ces images sous les yeux, dans la circonstance indiquée par saint Clément, et que le résultat en fût conforme à cette impression. C'est là une particularité de mœurs grecques qui nous est attestée d'une manière non équivoque[3]; et ce n'était pas seulement, comme on pourrait le croire, une pratique vulgaire du dernier âge de la civilisation grecque; mais un ancien usage, fondé sur une doctrine philosophique, car cela résulte positivement du témoignage de Galien, qui s'autorise de l'opinion d'Empédocle[4]; et nous apprenons de Galien lui-même que les *portraits* destinés à cet usage étaient exécutés sur *panneaux*

les interprètes, même à M. Jacobs, qui a cité en dernier lieu ce passage de Lucien, pour expliquer le mot ἀμφιπεριπλέγδην, *ad Anthol. Pal.* t. XII, p. 14.

[1] Voy. plus haut, p. 168-69.

[2] Il semble que Plutarque ait eu en vue l'usage dont il s'agit dans un passage curieux de son *Amator.*, 766, D, t. IX, p. 71.

[3] Oppian. *Cyneget.* I, 360-65 : Γράψαντες ΠΙΝΑΚΕΣΣΙ πέλας θέσαν ἀγλαὰ κάλλη ; et il cite *Nirée*, *Narcisse*, *Hyacinthe* et les *Dioscures*. Ce sont là autant de traits nouveaux à ajouter à notre *Iconographie héroïque*, dont j'ai indiqué ailleurs le caractère et montré l'importance, l'un et l'autre mal appréciés jusqu'ici par les auteurs de l'*Histoire de l'art ;* voyez mes *Monuments inédits*, Odysséide, p. 244-246.

[4] Voy. dans la note de l'éditeur français d'Oppien, t. I, p. 177, le passage de Galien, qui s'y trouve rapporté en entier.

de bois, ἐν πλατεῖ ξύλῳ[1]; ce qui est conforme à tout ce que nous connaissons de l'histoire de cette branche de l'art. Cette notion ainsi établie, il nous est permis d'attacher quelque valeur au témoignage d'un romancier grec, sur cette reine d'Éthiopie dont la chambre était ornée de *peintures* représentant les *Amours de Persée et d'Andromède*, et qui en avait eu l'imagination frappée au point de mettre au jour une fille semblable, pour la couleur, à l'héroïne du tableau[2]; car si cette anecdote est mensongère, comme la plupart des faits racontés dans le roman, l'usage même sur lequel elle se fonde n'en reste pas moins constaté par ce nouvel exemple; et c'est un de ces traits de mœurs qu'on n'invente pas, dans des ouvrages où les personnages mêmes sont inventés.

Le mythe de Jupiter, avec le nombre de ses maîtresses, qui s'était accru pour ainsi dire dans la même progression que l'altération des mœurs publiques, ne fournissait pas un champ moins vaste ni moins favorable à l'imagination déréglée des artistes[3]. Il parait même que les adultères du maître des Dieux formaient à Rome le sujet le plus habituel de ces peintures, exposées jusque dans les lieux publics, et devenues ainsi un double monument de l'incontinence romaine, et par les objets qu'elles offraient aux yeux, et par les tableaux mêmes, conquis par la violence des Romains sur la corruption des Grecs. Properce nous représente le portique d'Apollon Palatin

[1] Galen. *Libr. de Theriac. ad Pison.* : Τῶν ἀμόρφων τις δυνατὸς εὔμορφον θέλων γεννῆσαι παῖδα ἐποίησε ΓΡΑΨΑΙ ἘΝ ΠΛΑΤΕΙ ΞΥΛΩι εὐειδὲς ἄλλο παιδίον, κ. τ. λ.

[2] Heliodor. *Æthiopica*, IV, 8, 1, t. I, p. 149, ed. Coray. : Τοὺς δὲ θαλάμους τοῖς Ἀνδρομέδας τε καὶ Περσέως ἔρωσιν ἘΠΟΙΚΙΛΛΟΝ.... Παρὰ τὴν ὁμιλίαν τὴν πρὸς τὸν ἄνδρα, προσβλέψαι τὴν Ἀνδρομέδαν ἡ ΓΡΑΦΗ παρασχοῦσα, κ. τ. λ. Cf. Coray. *ad h. l.*

[3] On peut en juger par le discours que prête Libanius à un peintre vaincu lui-même par la contemplation des images érotiques qu'il avait exécutées, et devenu amoureux d'une de ses peintures, à l'exemple de ses modèles, *Jupiter, Apollon* et *Mars*, Liban. *Declamat.* t. IV, p. 1097, Reisk. : Συνῆλθε πεποικιλμένῳ ΚΗΡΩΙ,

orné en grande partie d'images empruntées aux nombreuses amours de Jupiter[1], et sans doute aussi dérobées à la Grèce, comme les *petits tableaux d'un art antique* qu'Ovide avait vus en si grand nombre dans le portique de Livie[2] : *priscis sparsa* TABELLIS *porticus*. Mais c'est surtout contre les images obscènes placées dans l'intérieur des maisons que Properce s'élève avec indignation; c'est à la contemplation assidue de ces images, funestes à la vertu des femmes, qu'il attribue les désordres de son temps; et ses plaintes éloquentes[3] méritent d'être consignées ici, à la fois comme une particularité des mœurs romaines de cette époque, et comme un trait de l'histoire de l'art contemporain :

Quæ manus obscœnas depinxit prima TABELLAS,
Et posuit castâ turpia visa domo :
Illa puellarum ingenuos corrupit ocellos,
Nequitiæque suæ noluit esse rudes.
Ah ! gemat in terris istâ qui protulit arte
Jurgia sub tantâ condita lætitiâ !
Non istis olim variabant tecta figuris ;
Tum PARIES nullo crimine PICTUS erat.

Pour tout homme qui reçoit sans prévention ce témoignage de Properce, il est évident que les peintures dont il s'agit étaient de *petits tableaux, tabellæ,* et qu'à une époque plus ancienne, mais indéterminée, ces sortes de peintures, dont ses regards étaient à tout moment blessés, *ne s'exécutaient jamais sur la muraille : tum* PARIES *nullo crimine* PICTUS *erat.* A l'appui de ce témoignage, si précieux, si positif, et qui reçoit du

καὶ τὸν εἰργασμένον ἐρᾶν καὶ ἠνάγκασε τοὔλου.... ἔγραψα πολλάκις ἐρώντων ὑπόθεσιν, καὶ διεὐπουν χρώμασι τὰ τοὔλων μυστήρια, κ. τ. λ.

[1] Propert. *Eleg.* II, 23, 18-20 (30, 29. 30, ed. Kuinoel.) :

Antiqui dulcia furta Jovis ;
Ut Semela est combustus ; ut est deperditus Io ;
Denique ut ad Trojæ tecta volârit avis.

Cf. Martial. *Epigram.* XIV, 175 et 180.

[2] Ovid. *De Art. Amator.* I, 71.

[3] Propert. *Eleg.* II, 5, 19-26 ; vid. Brouckhus. et Kuinoel. *ad h. l.*

caractère même de son auteur une recommandation nouvelle, je puis alléguer d'autres indications de la même valeur et du même temps. C'est Ovide qui, attristé par la vieillesse et par l'exil, condamne ces jeux indécents du pinceau qu'il avait regardés d'un autre œil à une autre époque de sa vie, lorsqu'il donnait à la jeunesse romaine des leçons de l'art d'aimer[1]. C'est encore un poëte, placé sous le charme des mêmes images, qui nous représente son alcôve ornée de la même manière[2]; c'est Horace qui ne rougissait pas d'étaler aux yeux de ses contemporains, dans la décoration de sa chambre à coucher, une peinture trop fidèle du désordre de ses mœurs[3]; c'est, pour citer enfin le plus haut degré de ce coupable égarement dans la plus haute fortune du monde, Tibère, disposant dans les nombreux appartements de sa retraite de Caprées, tout ce que la peinture pouvait fournir d'images de ce genre au déréglement de son esprit[4].

Mais il s'en fallait bien que l'antiquité romaine eût été aussi innocente d'un pareil abus, que Properce, dans l'indignation qu'il éprouvait pour son siècle, feignait de le croire, ou du moins qu'il affectait de le dire. Dans les temps mêmes de la vertu républicaine, dans le siècle de Caton, Rome ca-

[1] Ovid. *de Art. Amat.* II, 679-80 :

Utque velis, Venerem jungunt per mille figuras ;
Inveniat plures nulla TABELLA modos.

Idem, *Trist.* II, 523-4 :

Sic, quæ concubitus varios Venerisque figuras
Exprimat, est aliquo PARVA TABELLA loco.

[2] Auctor Anonym. *vet. Epigramm. apud* Brouckhus. *ad* Propert. II, 5, 26 :

Inque modos omnes, dulces imitata TABELLAS,
Transeat, et lecto pendeat illa meo.

[3] Sueton. *in vit. Horat. : Ad res venereas intemperantior traditur ; nam* speculato *cubiculo* scorta *dicitar habuisse disposita, ut quocunquè respexisset, ibi ei imago coitûs referretur.* J'aurai occasion de m'expliquer, dans un autre endroit de ces recherches, sur la nature des peintures qui sont désignées ici par les mots *speculato cubiculo ;* en attendant, je fais remarquer que les sujets, tels qu'ils sont indiqués par le mot *scorta*, appartiennent évidemment à la *πορνογραφία*.

[4] Sueton. *in Tiber.* c. 43 : Cubicula plurifariàm dispositis TABELLIS ac sigillis lascivissimarum PICTURARUM ac figurarum adornavit. Voyez, sur ce passage, les observations du grave Casaubon.

chait au sein de ses maisons des *tableaux* faits pour porter atteinte à la chasteté des femmes; et c'est le théâtre romain qui nous a mis dans la confidence de ce désordre domestique.

Plaute fait dire à un de ses acteurs[1] :

> ME. Dic mihi, numquam tu vidisti TABULAM PICTAM in PARIETE,
> Ubi aquila Catamitum raperet, aut ubi Venus Adoneum?

Et l'interlocuteur répond :

> PE. SÆPE; sed quid istæ PICTURÆ ad me attinent?

Il s'agit évidemment de *peintures souvent reproduites* et répétées en tout lieu, lesquelles avaient pour objets, ici, l'*Enlèvement de Ganymède,* là, les *Amours de Vénus et d'Adonis,* et d'autres fables du même genre. Nous avons donc la preuve que, déjà du temps de Plaute, ces sortes de peintures étaient devenues familières aux Romains; et de plus qu'elles étaient *exécutées sur bois,* et enchassées *dans le mur;* car c'est là le sens propre, c'est la valeur positive des mots : TABULAM PICTAM *in* PARIETE; et cette interprétation seule est d'accord avec l'ensemble des notions historiques, qui nous représentent toujours les *peintures* en question comme des *tableaux.* C'est d'ailleurs ce qui résulte indubitablement d'une autre indication, puisée à la même source, de ce passage si curieux d'une comédie de Térence[2] :

> . . . . Virgo in conclavi sedet,
> Suspectans TABULAM quandam PICTAM, ubi inerat PICTURA hæc : Jovem
> Quo pacto Danaæ misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.

Ici encore, il est question d'une *peinture* représentant la surprise faite à Danaé par Jupiter, *converso in pretium Deo*[3]; et

[1] Plaut. *Menæchm.* I, 2, 34, sqq.

[2] Terent. *Eunuch.* III, 5, 35-37, ed. Stallbaum. L'observation de ce savant éditeur, au mot *suspectans*, n'est pas inutile à rapporter ici : Ergò TABULA PICTA altiùs erat suspensa ad PARIETEM.

[3] Horat. *Carm.* III, 16, 8; cf. Mitscherlich. *ad h. l.*

cette peinture, *exécutée sur bois*, TABULA PICTA, était placée *en haut sur la muraille :* en sorte que c'est toujours la même notion qui ressort pour nous de tous les témoignages de l'histoire de l'art, dans ce genre de ses productions comme pour tous ses autres ouvrages.

Mais je puis produire un témoignage des plus graves, qui comprend la généralité même de ces peintures impudiques, et qui s'explique de la manière la plus précise sur leur nature et sur leur emploi. Ce témoignage est celui d'un père de l'église, qui ne saurait nous être suspect d'erreur ou de partialité quand il s'agit de faits aussi notoires, avérés, comme nous venons de le voir, par l'aveu des païens eux-mêmes. Aussi les plus savants critiques, tels que notre grand Casaubon, en ont-ils fait le même usage; et ce témoignage imposant, rendu par un évêque chrétien, à la face de la société païenne, est-il resté de sa part sans contradiction, comme il a été reçu par la science moderne. Voici donc en quels termes s'exprimait, dans un écrit adressé aux Grecs de son temps, saint Clément d'Alexandrie[1] : « Ce n'est pas ainsi qu'ils pensent pour la plu-« part, ces Romains qui, renonçant à toute pudeur, affranchis « de toute crainte, s'entourent dans leurs maisons de l'image « des passions de leurs dieux; ornent leurs chambres à cou-« cher de petits tableaux peints, qu'ils y suspendent au haut « de la muraille, pour y tenir sans cesse leurs regards attachés,

[1] Clem. Alex. *in Protrept.* p. 52-53. ed. Potter. : Ἀλλ' οὐ ταῦτα φρονοῦσιν οἱ πολλοί· ἀπορρίψαντες δὲ τὴν αἰδῶ καὶ τὸν φόβον, οἴκοι τοὺς τῶν Δαιμόνων ἐΝΓΓΡΑΦΟΝΤΑΙ πασχητιασμούς· ΠΙΝΑΚΙΟΙΣ γοῦν τισι ΚΑΤΑΓΡΑΦΟΙΣ ΜΕΤΕΩΡΟΤΕΡΟΝ ΑΝΑΚΕΙΜΕΝΟΙΣ προσεσχηκότες ἀσελγείᾳ τοὺς θαλάμους κεκοσμήκασι, τὴν ἀκολασίαν εὐσέβειαν νομίζοντες· κἀπὶ τοῦ σκίμποδος καταικείμενοι, παρ' αὐτὰς ἔτι τὰς περιπλοκάς, ἀφορῶσιν εἰς τὴν Ἀφροδίτην ἐκείνην, τὴν γυμνήν, τὴν ἐπὶ τῇ συμπλοκῇ δεδεμένην, καὶ τῇ Λήδᾳ περιπετάμενον τὸν ὄρνιν τὸν ἐρωτικόν.... Οἷαι δὲ αὖ καὶ ἄλλαι ὑμῶν εἰκόνες; ΠΑΝΙΣΚΟΙ τινές, καὶ γυμναὶ ΚΟΡΑΙ, καὶ ΣΑΤΥΡΟΙ μεθύοντες, καὶ μορίων ἔνλασεις ταῖς ΓΡΑΦΑΙΣ ἀπογυμνουμέναι, κ. τ. λ.

« et qui se complaisent ainsi dans leur incontinence comme « dans une sorte de culte. » Dans la chaleur de son zèle apostolique, saint Clément poursuit sans ménagement l'énumération de ces peintures licencieuses, où figuraient *Vénus en proie aux embrassements de Mars*[1], *Léda surprise par Jupiter;* puis, cette foule de *Nymphes nues*, de *Satyres ivres de vin et de débauche,* pour lesquels l'indignation du vertueux évêque trouvait à peine des expressions assez fortes dans la liberté de son langage, en même temps que dans la pureté de son âme. Je n'aurais pas, pour reproduire un pareil texte dans notre langue, ce double motif d'excuse; j'y renvoie donc mes lecteurs; mais je m'empare du fait important qu'il me fournit, de ces *petits tableaux sur bois suspendus à la muraille,* ΠΙΝΑΚΙ'ΟΙΣ καταγράφοις μετεωρότερον ἈΝΑΚΕΙΜΕ'ΝΟΙΣ : car c'est là une notion, conforme à tout ce que nous savons d'ailleurs, qui se trouve ici exprimée d'une manière qui n'est sujette à aucun doute, ni susceptible d'aucune équivoque. Saint Clément n'avait sans doute aucun intérêt à nous représenter comme étant *sur bois,* des peintures qui auraient été *sur mur;* à nous dire qu'elles étaient *suspendues au haut de la muraille,* si elles avaient été exécutées *sur la muraille même.* Son raisonnement n'eût pas perdu de sa valeur quand la chose eût été autrement; mais son témoignage, d'accord sur ce point avec tous les faits de la science, et rendu à une époque où l'on peignait généralement sur mur, acquiert ici une grande importance, et donne à notre opinion une autorité nouvelle, ou pour mieux dire une sanction véritable.

[1] On peut se faire une idée de la vogue qu'avait obtenue ce sujet, à cette dernière époque de l'antiquité grecque, par le petit poëme de Reposianus, *Concubitus Martis et Veneris,* dans Wernsdorf, Poët. Lat. Minor. t. IV, p. 319-345; pour ne point parler des peintures de Pompeï, qui nous en ont offert une image, presque dans chaque maison.

DEUXIÈME PARTIE.

DE LA PEINTURE,

EMPLOYÉE A LA DÉCORATION DES ÉDIFICES SACRÉS ET PUBLICS, CHEZ LES ROMAINS.

§ I.

Des Peintures, de style historique, exécutées sur mur ou autrement, dans les temples de Rome.

Trop d'obscurité couvre l'histoire politique des premiers siècles de Rome, pour que nous puissions nous flatter de connaître jamais, d'une manière tant soit peu sûre ou détaillée, la part que les Romains accordèrent à la peinture dans la décoration de leur cité naissante. Tout ce que nous pouvons entrevoir dans cette nuit profonde, c'est que des artistes grecs ou étrusques furent chargés de tous les travaux d'art que comportait la civilisation romaine, encore inculte. Les antiques peintures des temples de Cæré, d'Ardée et de Lanuvium [1], provenaient indubitablement de la main d'artistes grecs établis en Étrurie, tels que ceux qui avaient accompagné le corinthien Démarate, dans son émigration à Tarquinies,

[1] M. Wachsmuth infère des paroles de Pline, xxxv, 3, 5 : « Similiter Lanuvii pictæ sunt.... ab eodem artifice, » que ces peintures de Lanuvium étaient de Cléophante, ce peintre corinthien qui avait accompagné Démarate; voy. *Hellenisch. Alterthumskund.* II, 347. Mais Pline a seulement voulu dire que ces deux peintures étaient du même auteur, sans qu'il ait eu la pensée de les attribuer à tel ou tel artiste.

ou qui habitaient à Cæré, ville d'origine grecque, dont le trésor à Delphes attestait encore, à une époque récente, les rapports intimes d'art et de religion qu'elle conservait avec la Grèce[1]. Les peintures, récemment trouvées dans quelques tombeaux de villes étrusques, notamment à Corneto, attestent également l'influence grecque sous laquelle elles ont été produites ; et ces milliers de vases peints, ouvrages d'artistes grecs, découverts dans des tombeaux étrusques du territoire romain, ne permettent plus de douter que le berceau de Rome n'ait été placé sur un sol tout rempli des arts et des traditions de la Grèce.

Mais ces arts, en se transportant sur cette terre étrangère, durent se modifier à raison des conditions mêmes du climat et suivant le génie de ses habitants. La brique, qui fut d'abord et qui resta longtemps l'élément essentiel des constructions romaines, exigeait l'emploi du stuc pour revêtir au dedans et au dehors la surface de temples ou d'édifices bâtis de cette manière. Et ce stuc ne pouvait manquer d'être colorié, pour prêter quelque agrément aux formes d'une architecture pauvre et sévère, et pour répondre au goût général d'un peuple placé au sein d'une nature riche et brillante. De là, sans doute, cet usage de *peintures sur mur*, ou *sur enduit*, que nous a fait connaître le témoignage de Pline, pour quelques-uns des plus anciens temples du Latium, et qui s'est trouvé d'accord avec la découverte de ces tombeaux étrusques, creusés dans le tuf, et peints sur toutes leurs parois. La même notion est résultée du petit nombre de fragments de sculpture appartenant à ce premier âge des arts du Latium et de l'Étrurie. C'était l'argile qui formait la matière habituelle de ces sculptures primitives, et qui recevait un enduit de couleurs,

[1] Strabon. v, 220 ; voy. K. Ott. Müller, *die Etrusker*, 1, 4, 7, t. I, p. 292-3.

propre à rehausser l'effet ou à déguiser l'imperfection de ses formes[1]. Les bas-reliefs volsques trouvés à Velletri[2], les fragments recueillis sur le sol de l'antique Veïes, ou dans divers tombeaux étrusques, étaient exécutés dans ce système, c'est-à-dire *en terre cuite coloriée*; et c'est le même goût qui avait produit les sculptures taillées dans le tuf à la façade extérieure des grands tombeaux de Norchia[3]. Tous ces faits sont d'accord entre eux, de manière qu'il soit impossible, à mon avis, de se refuser à admettre que l'usage de *peindre sur des murs de briques*, et de *colorier des sculptures d'argile*, ait régné chez les Étrusques, les Volsques, les Latins, et conséquemment dans le premier âge de la civilisation romaine.

Mais en quoi consistait précisément cette *peinture sur mur* ou *sur enduit*, d'une époque primitive? et jusqu'à quel point l'art qui s'essayait à de pareils travaux méritait-il qu'on assimilât ses productions à celles de la peinture proprement dite? C'est ce qu'il est à peu près impossible de déterminer. S'il est permis d'en juger par analogie, d'après les peintures des tombeaux étrusques, lesquelles n'offrent que des *figures dessinées au trait et coloriées à teintes plates*, dans le goût des peintures et des bas-reliefs égyptiens, les peintures des temples du Latium, de ceux du moins qui reçurent ce genre de décoration, auraient dû être exécutées dans le même système. C'est celui qui domina dans cette première période de l'art, où la peinture ne produisait encore que des *monochrômata*, c'est-à-dire des *dessins au trait remplis d'une seule couleur*, tels

[1] Relativement à cet usage antique de colorier les statues, et, généralement, les œuvres de la plastique, voyez les témoignages classiques recueillis par La Cerda, *ad* Virgil. *Eclog.* VI, 22; Brouckhus. *ad* Tibull. *El.* II, 1, 55; et consultez surtout M. Boettiger, *Archäol. der Malerei*, p. 119.

[2] *Bass. Ril. Volsci*, etc. Roma, 1785, fol.

[3] Voy. ces sculptures dessinées dans le recueil de l'*Instit. archéol.* pl. XLVIII, et décrites par M. le professeur Orioli, dans le tome Ve de ses *Annales*, p. 38 et suiv.

que sont ceux des vases peints à *figures jaunes* sur *fond noir*[1]; ou à *figures noires sur fond jaune*, ou même à *plusieurs couleurs, jaune, rouge, bleu* et *vert, sur fond blanc*, comme nous les présente le beau vase trouvé à Salamine[2] : monument encore unique dans son genre, et d'un prix inestimable par sa provenance d'une des meilleures fabriques attiques, de la belle époque de l'art. C'est, en un mot, le seul procédé que comportât l'usage de colorier certains membres d'architecture, certains détails de sculpture, qui prévalut, comme nous le savons maintenant avec certitude, dans le plus beau temps de l'art grec, et dont l'application à la plupart de ses grands monuments est aujourd'hui un fait incontestable. Mais cet emploi des couleurs, pour remplir le trait des figures dessinées sur une surface plane, comme pour rehausser des formes de sculpture ou d'architecture, d'un relief plus ou moins saillant, n'est pas ce que nous appelons proprement de la *peinture;* c'est tout simplement de l'*enluminure*, avec quelque soin, avec quelque habileté qu'on y procède[3]; et si l'on peut accorder sans trop de difficulté que la peinture primitive des temples latins ait été de cette espèce, y compris même celle des temples de Cæré, d'Ardée et de Lanuvium, comme je serais disposé à le croire, malgré l'extrême mérite de dessin, *excellentissima forma*, que Pline semble y reconnaître[4], il en résul-

[1] Stieglitz, *Archäolog. Unterhaltung*. t. I, p. 151.

[2] Ce vase appartient à M. Grasset, qui m'a permis d'en enrichir cet ouvrage, et à qui je dois ainsi le plus bel ornement de mon livre ; voyez-en, planches VIII, IX, X et XI, la gravure exécutée d'après un excellent dessin de M. Calamatta, et consultez l'explication détaillée qui en sera donnée à la suite de ces recherches.

[3] D'Hancarville comparait ces peintures, où les *couleurs* étaient *posées à plat*, à nos *miniatures* de manuscrits ; voy. ses *Antiq. d'Hamilton*, t. IV, 164-165, 83).

[4] Il est sensible, en effet, pour quiconque est tant soit peu familier avec l'histoire de l'art des anciens, que ces éloges de Pline doivent se prendre avec quelques restrictions ; voyez, à ce sujet, de judicieuses observations de Lanzi, *de' Vasi di*

tera un fait parfaitement conforme à toutes les notions que nous possédions déjà, mais qui n'aura, avec l'histoire de la peinture, telle que nous l'entendons, qu'un rapport indirect et éloigné. C'est une distinction qu'aurait dû faire, avant de s'engager dans de semblables recherches, l'académicien français qui a traité des peintures romaines, sans indiquer *quelle idée* il attachait à ce mot, et *de quelle manière* il concevait ces *peintures*. Mais peut-être lui convenait-il de laisser subsister sur cette question un vague favorable et une incertitude commode, qui se prêtaient à toutes les suppositions. Ce n'est là aussi de ma part qu'une supposition à laquelle je ne dois pas m'arrêter.

De quelque manière qu'aient été exécutées les peintures des temples du Latium[1], ce qui, je le répète, restera toujours un problème, et quelle qu'ait été, sur l'emploi de la peinture à Rome, l'influence de ces travaux grecs, ce qu'il n'est pas moins impossible d'apprécier, nous avons à rechercher dans l'histoire de l'art, à défaut des monuments mêmes qui nous manquent, le petit nombre de traits qu'elle fournit à nos investigations, concernant les *peintures de temples* qui purent exister dans l'antiquité romaine. Une première notion qui embrasse le cours presque entier des deux premiers siècles de Rome, et qui résulte du témoignage grave et formel de

dipinti, p. 155-158, qui est d'avis que ces *peintures* primitives s'exécutaient généralement *sur mur : Par che le più volte si lavorasse per le pareti*, et dont l'opinion eût bien mérité d'être citée par notre savant académicien ; voyez aussi Micali, *Italia*, P. I, c. XXXII, t. II, p. 202, sgg. ; et Serradifalco, *Antich. di Selinunte*, p. 97, 113). Les fragments de sculpture de Vulci, de Veïes et de Vellétri, et les peintures de Corneto, peuvent nous donner une idée du style de ces antiques peintures.

[1] Lanauze les cite comme des *peintures à fresque*, expression qu'il emploie toujours au sujet de *peintures sur mur;* mais ce n'est là qu'une manière abusive de parler, devenue générale à une époque où l'on ne connaissait, en fait de *peinture sur mur*, que la *fresque*.

Plutarque, c'est qu'on ne connut à Rome, durant les cent soixante-dix premières années de son existence, *aucune image de la divinité, ni sculptée, ni peinte :* οὔτε γραπτὸν, οὔτε πλαστὸν εἶδος Θεοῦ, et que les temples de toute cette période ne renfermaient *aucun simulacre*[1] : conséquemment, *aucune peinture de sujet sacré sur les murailles.* Comme cette assertion se fonde sur tout l'ensemble du système religieux et politique institué par Numa, il faut bien y accorder quelque valeur. Ce qui ne laisse pas d'y ajouter aussi un certain poids, c'est que le même fait est attesté par Varron[2], le Romain le plus versé dans l'étude des antiquités de son pays[3]; et bien que cette opinion ait été admise par tous les écrivains ecclésiastiques du premier âge[4], sans avoir été contredite par aucun auteur

[1] Plutarch. *in Num.* § 8, t. I, p. 258, Reisk. : Ἐν ἑκατὸν ἑβδομήκοντα τοῖς πρώτοις ἔτεσι ναοὺς μὲν οἰκοδομούμενοι,.... ἄγαλμα δ' οὐδὲν ἔμμορφον ποιούμενοι διετέλουν.

[2] Varro *apud* S. Augustin. *de Civit. Dei*, IV, 31. Ce témoignage a été admis par Winckelmann, avec les restrictions nécessaires, telles que ce grand antiquaire les a lui-même indiquées, *Stor. dell' Art.* l. VIII, c. 4, § 13, sgg., t. III, p 163, sgg., ed. Prat.; et tel est aussi l'avis du savant critique de Goëttingue, Heyne, *Nov. Comment.* IV, p. 72, suivi en dernier lieu par M. K. Ott. Müller, *die Etrusker*, IV, 3, 3, t. II, p. 252. Dans le nombre de ces restrictions, je comprendrais la statue du *Janus Geminus*, dédiée par Numa, et citée par Pline, XXXIV, 7. Voyez, du reste, sur les travaux d'art primitifs de Rome et du Latium, des observations de d'Hancarville, qui ne manquent pas toutes de justesse et de vérité, *Antiq. d'Hamilt.* t. IV, p. 186, suiv.

[3] Je ne dois cependant pas dissimuler que Denys d'Halicarnasse nous donne une idée toute différente du culte institué par Romulus, dans ce passage de ses *Antiquités Romaines*, II, 18, p. 272, Reisk. : Ἱερὰ μὲν οὖν, καὶ τεμένη, καὶ βωμοὺς, καὶ ΞΟΑΝΩΝ ἱδρύσεις, ΜΟΡΦΑΣ τε αὐτῶν, καὶ σύμβολα,... ὁμοίως καλεσήσαιο τοῖς κρατίστοις τῶν παρ' Ἕλλησι νομίμων; et la contradiction qui résulte de ce passage, avec le témoignage de Plutarque, avait été déjà remarquée par Rycquius, *in Capitol.* c. VIII, p. 76. Mais il règne, dans les assertions de Denys d'Halicarnasse, une telle exagération, qu'il est réellement impossible d'y ajouter foi; et quand il y aurait aussi quelque exagération dans le témoignage de Varron et de Plutarque, concernant le défaut absolu de simulacres divins dans les deux premiers siècles de Rome, le doute ne s'étendrait pas jusque sur ce qui a rapport à la *peinture d'ornement.*

[4] Clem. Alex. *Stromat.* I, 15; Euseb. *Præpar. Evang.* IX, 6; Zonar. t. II, p. 10;

ancien, ce n'était pas une raison pour que l'académicien français n'en tînt aucun compte, ou n'en fît aucune mention.

Mais ce qui prouve bien qu'en effet les Romains furent longtemps sans admettre dans leurs temples ce luxe de peintures, si contraire à l'esprit de la législation de Numa, si étranger à la simplicité des mœurs romaines du premier âge, attestée par Varron et par toute l'antiquité [1], c'est que le premier exemple cité par Pline d'une décoration de ce genre, est celui des peintures dont un Fabius décora le *temple de Salus*, sur le Quirinal; et cet exemple, qui valut à cette branche de la famille Fabia le rare surnom de *Pictor*[2], appartient, d'après le témoignage formel de Pline, à l'an 450 de Rome[3]. Les peintures dont il s'agit devaient être *exécutées sur le mur* même; ce qui résulte moins encore du texte de Pline que des expressions de Valère Maxime qui rapporte le même fait, en l'accompagnant de quelques réflexions qui sentent le rhéteur, mais en y joignant une circonstance nouvelle qu'il importe de recueillir, c'est à savoir que *l'auteur y inscrivit son nom*[4], afin d'ajouter ce nouveau titre de gloire aux consulats, aux sacerdoces et aux triomphes de sa famille. Ce fait, rappelé encore avec orgueil par Cicéron[5], avait donc acquis une grande importance dans l'antiquité romaine; il n'avait pas obtenu moins de célébrité dans la science moderne; et je ne

apud Ansald. *de sacr. Tabul. pict. Us.* p. 72-73. La création du *collegium Figulorum*, attribuée par Pline à Numa, XXXV, 12, 46, n'a rapport qu'à la fabrication des *vases sacrés*, *simpulum Numæ*, Juvenal. *Sat.* VI, 343; voyez, sur la pauvreté des temples de Rome, durant toute la période royale, le témoignage classique de Varron, *de Vit. Popul. Roman.* lib. I, *apud* Non. c. II, n. 714 et 715.

[1] Plin. XXXIV, 7, 16 : Mirumque mihi videtur, cùm statuarum origo tam vetus in Italiâ sit, lignea potius aut fictilia Deorum simulacra in delubris dicata, USQUE ad devictam Asiam : undè luxuria.

[2] Eckhel, *Doct. Num.* t. V, p. 209.

[3] Plin. XXXV, 4, 7; cf. Tit. Liv. X, 1.

[4] Valer. Maxim. VIII, 14, 6.

[5] Ciceron. *Quæst. Tuscul.* I, 2.

présume pas que notre savant académicien se soit flatté d'en avoir fait la découverte, en venant à la suite de tant d'antiquaires qui l'ont connu, cité, commenté de tant de manières[1]. Mais ce qui était du devoir d'un critique qui employait après tout le monde une notion devenue si vulgaire, c'était de la rajeunir par quelque témoignage nouveau; et c'est un avantage qu'a laissé échapper le savant académicien, en se bornant, comme il l'a fait, aux seuls textes de Pline et de Valère Maxime.

Il existe en effet un autre texte tout récemment acquis à la science, concernant les peintures du *temple de Salus*, dues à la main d'un Fabius; et ce texte, qui prouve positivement qu'elles étaient *sur mur*, fait partie des précieux fragments recueillis par M. Angelo Mai dans un manuscrit du Vatican[2]. Voici ce passage, si important à tous égards dans la question qui nous occupe : Αἱ ἐνοίχιοι ΓΡΑΦΑΊ ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖς ἦσαν, καὶ τοῖς μίγμασιν ἡδεῖαι, παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ καλουμένου ῥώπου τὸ ἄνθηρον. Bien que l'auteur de ces peintures ne soit pas nommé, et qu'il ne soit pas fait mention expresse de l'édifice où elles se trouvaient, l'illustre Visconti avait eu le mérite de reconnaître le premier, dans ce fragment dont l'intelligence avait échappé tout à fait à l'éditeur, une allusion manifeste aux peintures de Fabius Pictor[3]. C'est en effet ce qui résulte de la place chronologique de ce passage, comme de sa teneur littérale; c'est ce qui est aujourd'hui admis par tous les critiques[4]; et ce qui pouvait

[1] Je citerai seulement Lanauze, *Mém. de l'Acad.* t. XXV, p. 288; Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, VIII, 4, § 21, t. III, p. 171, ed. Prat.; Ansaldi, *de sacr. et publ. Tabul. pict. Usu*, p. 225; Amaduzzi, *Antiche dipinture*, etc., p. III-IV; Sillig, *v.* Pictor.

[2] Dionys. Hal. *Fragm.* XVI, 6, ed. Mai.

[3] Visconti, *Journal des Savants*, 1817, p. 364; voy. le recueil de ses *Œuvr. var.* t. III, p. 344-45.

[4] K. Ott. Müller, *Handbuch der Archäol.* § 182, 2, p. 192.

manquer encore à l'interprétation de Visconti a été ajouté par un antiquaire et un philologue du premier ordre, M. Welcker[1]; en sorte que le témoignage de Denys d'Halicarnasse reste désormais acquis à l'histoire de l'art, avec toute sa valeur. Or, on y apprend que ces *peintures sur mur*, ἐντοίχιοι γραφαί, étaient exécutées *avec une grande correction de dessin :* ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖς, en même temps qu'*avec un agrément et une harmonie de couleurs :* καὶ τοῖς μίγμασιν ἡδεῖαι, *dont l'éclat n'avait rien de cette puérile recherche dans les petits détails :* παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ καλουμένου ῥώπου τὸ ἄνθηρον[2]. On voit ainsi de combien de notions précieuses s'enrichit l'archéologie de l'art par ce seul texte, qui nous procure, avec le mot, jusqu'ici nouveau et encore unique dans son vocabulaire de *peintures sur mur*, ἐνοίχιοι γραφαί[3], un témoignage si formel et si précis concernant l'état de la peinture chez les Romains, vers le milieu du cinquième siècle de Rome; et l'on peut apprécier par ce seul exemple quel soin avait apporté dans la recherche des éléments de la question actuelle, un critique qui a pu ignorer un pareil document, malgré tout le besoin qu'il avait d'un texte positif pour l'emploi de la *peinture sur mur* dans l'antiquité grecque et romaine.

Le savant académicien n'a guère été plus heureux dans le second exemple qu'il a cité, de peintures employées à la décoration d'un temple de Rome, à une époque anté-

[1] Welcker, *ad* Philostrat. Sen. *Imag.* I, XXXI, p. 398.

[2] Visconti prenait ici le participe ἀπηλλαγμένον comme une épithète équivalente d'ἐξηλλαγμένος, παρηλλαγμένος, *singulier, bizarre,* afin de pouvoir traduire ainsi ce passage : *Une certaine fleur de coloris tout à fait singulière.* Mais il est évident qu'en ce point l'illustre antiquaire n'avait pas compris la pensée de l'écrivain grec.

[3] Sur l'apparition de ce mot nouveau dans le vocabulaire grec, voyez l'observation faite plus haut, p. 204.

rieure. Il s'agit des travaux de Damophilus et de Gorgasus, exécutés au *temple de Cérès,* suivant le témoignage de Pline. Avant de rapporter textuellement ce passage de Pline, il importe d'observer qu'il ne se trouve point dans la partie du livre qui est relative aux travaux de la *peinture,* chez les Grecs et chez les Romains, mais dans un des chapitres suivants, consacré aux œuvres de la *plastique,* ou de la *sculpture en argile,* lesquelles étaient indubitablement *coloriées* ou *peintes.* Cela posé, voici le texte de Pline[1] : « Plastæ laudatissimi fuêre Damo-« philus et Gorgasus, iidemque pictores : qui Cereris ædem « Romæ ad Circum Maximum utroque genere artis suæ exco-« luerunt, versibus inscriptis græcè, quibus significarent, à « dextrâ opera Damophili esse, à parte lævâ Gorgasi.... Ex « hâc, cùm reficeretur, crustas parietum excisas tabulis mar-« ginatis inclusas esse (auctor est Varro) : item signa ex fas-« tigiis dispersa. » Voilà sans contredit un témoignage grave et curieux pour l'histoire de l'art, un fait dont toutes les circonstances méritent d'être soigneusement examinées : appliquons-y donc toute notre attention.

Le temple dont il s'agit, voué en l'an de Rome 258, par le dictateur A. Posthumius, fut dédié trois ans après, en l'an 261, qui répond à l'an 493 avant notre ère[2]. Rien n'indique que les travaux exécutés pour la décoration de cet édifice, l'aient été à l'époque même de sa construction ; rien ne s'oppose non plus à ce que l'on admette cette opinion proposée par Heyne[3]. Cependant, le nom *Gorgasus,* particuliè-

[1] Plin. XXXV, 12, 45.

[2] Dionys. Hal. VI, 17 et 94 ; Tacit. *Annal.* II, 49. Ce temple était dédié en même temps à Bacchus-Liber et à Proserpine-Libera, Dionys. Hal. et Tacit. *loc. laud.;* add. Tit. Liv. III, 55, et XLI, 28. Vitruve parle des *signa fictilia*, dont le fronton était orné, et qui doivent s'entendre des travaux de plastique de Damophilus et de Gorgasus, suivant la conjecture de Schneider, Vitruv. III, 3, 5 ; cf. Schneider, *ad h. l.*

[3] Heyn. *Opusc. Academ.* V, 429-30; voy.

rement usité chez les Doriens, surtout chez ceux de la Sicile, et la forme dorique du nom *Damophilus*, conservée par Pline, annonçant aussi un artiste de quelque ville dorienne de la Grande-Grèce ou de la Sicile; de plus, ce dernier nom, porté par un peintre d'Himère, ville dorienne de Sicile, se rencontrant environ un demi-siècle plus tard dans l'histoire de l'art, avec cette circonstance remarquable, que le peintre en question passait pour avoir été le maître de Zeuxis, connu lui-même par des travaux de plastique, *figlina opera*[1]; il y aurait lieu de croire que les travaux de Damophilus et de Gorgasus appartiendraient à cette dernière époque[2]; mais, dans l'une ou l'autre supposition, ces travaux, devant être rapportés vers le commencement ou la fin du ve siècle avant notre ère, auraient précédé d'un siècle ou d'un siècle et demi ceux de Fabius, au *temple de Salus*. La question chronologique ainsi posée et résolue, comme elle l'avait été par Lanauze, occupons-nous de la question archéologique, plus importante encore et surtout plus difficile.

La manière dont nous avons vu que Pline s'exprimait en parlant des travaux de *plastique* et de *peinture* exécutés par Gorgasus et Damophilus, à l'intérieur du *temple de Cérès*, sur deux de ses côtés, ne permet en aucune façon d'assurer que ces travaux consistassent en *peintures, de style historique, couvrant toutes les murailles*. C'est pourtant cette présomption, admise d'abord un peu légèrement par Winckelmann[3], et adop-

Sillig, *Catal. Artif. v.* Demophilus, p. 182.

[1] Plin. XXXV, 9, 36.

[2] C'était l'opinion de Lanauze, *Mém. de l'Acad.* t. XXV, p. 272-273, laquelle me paraît effectivement très-probable.

[3] Winckelmann en a parlé en plusieurs endroits de son *Histoire de l'art*, l. VII, c. 3, § 34, et l. VIII, c. 4, § 15 et 18, où il commet, à l'occasion des deux artistes, qu'il qualifie tantôt Grecs et tantôt Étrusques, et au sujet de leurs travaux mêmes, quelques inexactitudes : je cite ici d'après le texte allemand que j'ai sous les yeux, *Werke*, t. V, p. 187, 299 et 301 ; et j'ob-

tée; sur l'autorité de son nom, par d'autres antiquaires, tels que d'Hancarville[1] et Amaduzzi[2], qui semble avoir généralement prévalu ; et c'est aussi celle qu'a embrassée, sans discussion, le critique qui s'est servi en dernier lieu du même texte. Il y a près d'un siècle que cette notion curieuse avait été signalée au sein de notre académie par Lanauze, dans un travail qui embrassait un bien plus grand nombre de faits de l'histoire de l'art, soigneusement discutés, que celui de l'académicien moderne[3]; et je dois dire que, sauf la qualification inexacte de *peinture à fresque,* employée en toute occasion par Lanauze, au lieu de *peinture sur mur,* ce qui n'est qu'une faute de rédaction, l'académicien du dernier siècle s'était fait une plus juste idée des travaux dont il s'agit, en ce que, tout en y comprenant la peinture, il y avait vu plutôt des peintures d'ornement; et que, du reste, il s'était exprimé sur tout ce qui a rapport à ces travaux avec plus de réserve et de mesure qu'aucun des savants qui en ont parlé après lui[4]. Mais ce qu'il convenait d'observer, aujourd'hui que l'histoire et la critique de l'art ont fait tant de progrès, c'est que la mention des travaux de Gorgasus et de Damophilus, telle qu'elle est donnée par Pline, sur la foi de Varron, se trouvait dans l'article consacré *à la plastique;* de plus, que toutes les notions qui précèdent, aussi bien que tous les exemples qui suivent, se rapportaient exclusivement *à la plastique;* conséquemment, qu'il y avait lieu d'examiner si les travaux dont il s'agit, *qui offraient la réunion des deux arts, utroque genere artis suæ excoluerunt,* n'étaient pas en effet des *ouvrages de plastique peints,* des *bas-*

serve que ces erreurs de Winckelmann avaient été d'abord relevées par d'Hancarville, dont la critique n'est pas toujours en défaut. *Antiq. d'Hamilt.* t. IV, p. 195, 157).

[1] *Antiq. d'Hamilton,* t. IV, p. 187, 132).

[2] *Antiche Dipinture trovate al Laterano,* p. III-IV ; *Att. di Corton.* IX, 224, 12).

[3] *Mém. de l'Acad.* t. XXV, p. 272 et 295.

[4] Entre autres, Lanzi, *de' Vasi antichi dipinti,* Dissertaz. III, p. 196.

reliefs de terre cuite coloriés, plutôt que des *peintures,* d'une part, et des *statues*, de l'autre [1].

Or, c'est cette opinion qui a été proposée, avec quelque raison, ce me semble, par l'antiquaire Grund, dans un traité *sur la peinture des Grecs* [2], où la plupart des questions relatives à l'histoire de cet art sont discutées particulièrement sous le point de vue technique ; et s'il n'était évident que l'académicien français n'a eu aucune connaissance de cet ouvrage, il serait permis de lui reprocher de n'avoir tenu aucun compte de cette opinion. Quant à moi, je dois déclarer qu'elle me paraît assez conforme à tout ce que nous connaissons de l'histoire de l'art, par le témoignage de Pline lui-même et par tous les faits acquis de nos jours à la science, pour mériter d'être discutée.

Nous avons recueilli, dans ces dernières années, un si grand nombre d'objets antiques *d'argile coloriée, figurines, masques, vases, stèles, urnes, fragments de frises* et *d'entablements, antéfixes, bas-reliefs,* de travail attique ou grec, étrusque ou romain, objets employés la plupart à la décoration d'édifices sacrés, temples ou tombeaux, qu'il serait impossible d'élever aujourd'hui le moindre doute sur cet emploi qui fut fait des travaux de *plastique coloriée* dans l'architecture des anciens. Le riche portefeuille de dessins que M. de Stackelberg avait formé dans la Grèce se compose en grande partie de monuments de

[1] Je n'ai pas besoin de faire observer que le fait de *statues d'argile, signa fictilia,* qui auraient été placées sur le fronton du temple, est hors de toute controverse. Les expressions de Pline : *Signa ex fastigiis dispersa*, ne permettent aucun doute à cet égard ; et ce témoignage est encore justifié par celui de Vitruve, III, 3, 5.

[2] *Malerei der Griechen,* t. I, p. 289. L'auteur s'autorise de l'assentiment donné par Winckelmann à cette idée : *Dass es nämlich hochgehaltne Bilder auf einer Fläche waren, wozu vorher die Masse mit den gewählten Farben vereinigt, und also zubereitet ;* mais, à moins qu'il ne se fonde sur quelque autre passage des écrits de Winckelmann, qui m'aurait échappé, je dois croire que Grund s'est trompé en ce point.

ce genre[1]. Son compagnon de voyage, le savant antiquaire danois, M. Bröndsted, en a publié quelques-uns des plus curieux, précisément dans le but d'établir l'usage auquel ils se rapportent, comme ayant été une pratique générale dans l'antiquité grecque[2]. J'ai pu observer par mes propres yeux un grand nombre de ces *terres cuites coloriées,* particulièrement en Sicile[3]; j'en possède moi-même quelques-unes que j'ai rapportées de ce pays; et je puis rappeler encore qu'en fait de *vases d'argile,* ornés de *figures en bas-relief coloriées,* lesquels offraient ainsi la réunion des arts de la *plastique* et de la *peinture,* un des plus curieux et des plus intéressants à tous égards est un vase du cabinet de M. Durand, que j'ai publié dans mes *Monuments inédits*[4]. De plus amples détails à ce sujet seraient superflus, attendu qu'il n'est pas, de nos jours, un seul antiquaire qui ne soit ou qui ne doive être familier avec cette notion importante[5].

Ces faits établis, qu'y aurait-il de plus naturel, de plus conforme à tous les usages connus de l'antiquité, que de supposer que les travaux de Gorgasus et de Damophilus, au

[1] J'ai dû à la bonté de M. de Stackelberg, pendant mon séjour à Rome en 1826, la communication de ces nombreux et excellents dessins, qui sont cités, avec un juste éloge, par M. Bröndsted, *Voyages et Recherches dans la Grèce,* t. II, p. 152, 9).

[2] Voyez, dans l'ouvrage précédemment cité de M. Bröndsted, les observations développées, p. 147-153, avec les monuments publiés à l'appui, nos XXXIX, XLI et XLII, et l'explication de ces monuments.

[3] La collection formée à *Palazzolo* par le baron Judica est particulièrement riche en ce genre de monuments antiques, tous recueillis dans cette seule localité, qui répond à l'antique *Acræ,* colonie syracusaine. M. le baron Pisani, à Palerme, possède plusieurs morceaux de plastique grecque coloriée, provenant de *Centorbi,* l'antique *Centuripæ,* presque tous du premier ordre par le travail ou par le sujet. Voyez, du reste, au sujet de l'union de la peinture et de la plastique dans les œuvres de l'art grec, les observations de M. de Serradifalco, *Antichità di Selinunte,* p. 27, 43).

[4] *Odysséide,* pl. XLIX, n. 3, p. 327, 5). Un vase qui offre la même particularité, celle de *figures* exécutées *en bas-relief* et *coloriées,* est publié dans le *Cabinet Pourtalès,* pl. XXXIX, p. 105-106.

[5] Winckelmann l'avait déjà indiquée comme une particularité du goût étrusque; voy. sa *Stor. dell' Arte,* t. II, p. 86-87, avec la note de l'édit. ital.

temple de Cérès, auraient été dans le même cas, c'est à savoir, qu'ils auraient consisté en *bas-reliefs coloriés*, formant, à l'intérieur du temple, sur deux côtés de la *cella*, l'ensemble de décoration de la frise, et offrant la *réunion des deux arts*, la *plastique* et la *peinture*, qui semble résulter rigoureusement des paroles de Pline : *utroque genere artis suæ excoluerunt;* et qui s'accorde avec la mention faite de ces travaux dans le chapitre de la *plastique*, de même qu'avec tout l'ensemble des faits de l'histoire de l'art, qui ne connaît pas de *peintures proprement dites*, exécutées dans les temples de Rome, avant celles de Fabius Pictor, postérieures d'un siècle, au moins, à l'époque de Gorgasus et de Damophilus? En quoi cette interprétation, proposée par Grund et justifiée par tant de témoignages antiques et de preuves matérielles, serait-elle contraire au texte de Pline? Et qu'y aurait-il enfin de surprenant dans cette manière de voir, fondée sur de pareils motifs, si ce n'est le silence gardé sur cette opinion même par un critique qui se serait borné à reproduire de nos jours, sans le moindre examen, l'idée de Winckelmann?

La question qui se présente ici, et qui n'est pas même indiquée dans le travail du savant académicien, est assez importante en elle-même, sans compter qu'elle touche à un assez grand nombre de points de l'histoire de l'art antique, pour mériter que nous nous y arrêtions encore, afin de compléter et d'éclaircir autant qu'il nous est possible toutes les notions qui s'y rattachent. Il pourrait s'élever dans l'esprit du lecteur tels doutes ou telles difficultés qui rendraient inadmissible à ses yeux la solution que je propose; et comme je la tiens, sinon pour certaine, du moins pour très-plausible, je dois prévenir ces doutes et écarter ces difficultés [1].

[1] J'ai ici en vue des observations qui ont été faites contre cette interprétation par M. Quatremère de Quincy, qui n'a vu, dans l'*emploi de la couleur sur les œuvres de la*

Il convient d'abord de faire ici une distinction importante. Le procédé de *peindre sur argile*, en tant que l'argile offrait une surface unie, ne constituait pas, à proprement parler, une branche particulière de l'art, puisque la peinture qui en résultait ne différait que par la matière sur laquelle on peignait, de la peinture exécutée *sur bois* ou *sur enduit*. Nous avons, dans l'antiquité grecque, un exemple remarquable de *peintures, exécutées à l'encaustique sur des vases d'argile :* κεράμια κεκηρογραφημένα χρώμασι παντοίοις; c'est à Athénée que nous devons cette notion précieuse[1]; et pour en acquérir toute la certitude et même toute l'intelligence, il a fallu qu'un de ces *vases d'argile,* κεράμια, *peints de diverses couleurs mélangées avec la cire :* κεκηρογραφημένα χρώμασι παντοίοις, soit sorti d'un tombeau grec de Centorbi, en Sicile[2] : unique et précieux débris de toute une classe de monuments de l'art antique, qui durent être très-recherchés dans l'antiquité même, à en juger par l'usage qui s'en fit dans la célèbre *Pompe* de Ptolémée Philadelphe. Mais, encore une fois, ces sortes de peintures sur une base d'argile, quelle qu'en fût la forme, plate ou convexe, du moment que la surface en était lisse et unie, ressemblaient, par le procédé, à toutes les autres peintures, et n'en différaient que par cette base même : ce qui ne changeait rien à la pratique de l'art. Or, ce ne peut être de peintures de cette espèce qu'il s'agisse dans le passage de Pline concernant les travaux de Damophilus et de

plastique, qu'un *barbouillage ;* c'est l'expression dont il s'est servi dans une discussion élevée au sein de l'Académie, en l'appliquant à tous les cas possibles et à tous les exemples connus : en quoi l'illustre antiquaire donnait, sans s'en douter, le démenti le plus éclatant, je ne dirai pas aux témoignages de l'histoire, mais à sa propre doctrine.

[1] Athen. v, 200, B, c. xxx, p. 271, Schw.

[2] Ce vase appartient à M. le baron Pisani, à Palerme; et c'est à la bonté de cet excellent homme, mon digne ami, que j'ai dû de pouvoir enrichir mon travail d'un monument si précieux : voyez-en le dessin, pl. XIII, et joignez-y l'explication qui en sera donnée à la suite de ces recherches.

Gorgasus, où la *plastique* et la *peinture* avaient associé leurs ressources.

Mais nous savons par d'autres témoignages que les *travaux de plastique coloriée* constituèrent une branche importante de l'art, dans l'antiquité grecque et romaine, à Athènes comme en Étrurie et à Rome. Les ateliers de *plastique* au Céramique d'Athènes sont trop connus pour avoir besoin d'être rappelés; c'était de là qu'étaient sortis les travaux de Chalcosthène qui jouissaient d'une si grande célébrité, au témoignage de Pline, et qui étaient certainement dans ce cas; or, nous pouvons nous en faire une idée d'après ce que nous en apprend le même Pline, qui compare ces ouvrages à ceux d'un autre artiste grec, Posis, contemporain de Varron, *dont on ne pouvait discerner,* dit-il, *les fruits et les poissons modelés en argile, d'avec les objets réels*[1]. Certainement, il fallait, pour produire ce degré d'illusion, que ces *fruits* et ces *poissons d'argile* fussent *coloriés,* et que les couleurs y fussent appliquées avec autant de goût que d'habileté, par la main d'un artiste, et non pas simplement d'un coloriste. Ce ne pouvait donc être de l'*enluminure,* encore moins du *barbouillage;* c'était de la *peinture,* de la *peinture véritable,* exécutée *sur des formes en relief,* de manière à produire l'apparence de la réalité. J'entends de la même manière le passage de Pline où il est question des *travaux de plastique, peints à l'encaustique*, qu'Agrippa fit exécuter dans ses Thermes[2] : *opus figlinum encausto pinxit;* car les expressions de

[1] Plin. XXXV, 12, 45 : *Posim, à quo factas Romæ* uvas, *item* pisces, *ità ut non sit aspectu discernere à veris.*

[2] Idem, XXXVI, 25. Je présume que ces *travaux de plastique, peints à l'encaustique,* étaient employés à l'ornement des *voûtes, cameræ;* du moins, c'est en pareil cas que Vitruve parle de *figlinum opus,* servant au revêtement des *voûtes,* dans des *Thermes,* Vitruv. V, 10, 3; et la mosaïque, qui fut aussi employée plus tard au même usage, n'était qu'une tradition de cette pratique grecque.

Pline sont aussi claires que formelles; et il n'est pas plus possible d'admettre que Pline ait voulu parler ici d'un barbouillage de couleurs, que de supposer, de la part d'Agrippa, qu'il ait employé, dans la décoration de ses Thermes, des terres cuites barbouillées de couleurs. Pour se faire une si étrange idée des travaux où la *plastique* et la *peinture* s'étaient associées, il faudrait avoir oublié que Zeuxis, l'un des plus grands maîtres de l'art, s'était lui-même distingué par des *travaux de plastique, opera figlina*[1], lesquels étaient certainement *coloriés*. Mais il y a plus : c'est que l'usage de *colorier les marbres* et de *peindre les statues* s'exerçait dans la haute antiquité grecque, avec toutes les conditions d'un art véritable, et par la main des plus habiles artistes; or, peut-on nier que cette pratique fût liée intimement au procédé de la *plastique peinte ?*

C'est à M. Quatremère de Quincy qu'appartient le mérite d'avoir démontré le premier que le procédé de la *circumlitio*, au moyen duquel les statues de marbre sculptées par Praxitèle recevaient de la main de Nicias, cet illustre peintre à l'encaustique, un genre d'agrément qui les rendait si précieuses aux yeux de leur auteur; que ce procédé, dis-je, consistait en une application de tetines et de couleurs variées qui était essentiellement du domaine du peintre à l'encaustique, et qui exigeait le talent et l'expérience d'un artiste consommé[2]. La même opinion a été soutenue depuis par un savant antiquaire, feu M. Völkel, qui a rassemblé la plupart des témoignages antiques sur ce point de l'histoire de l'art[3]; et je ne pense pas qu'après avoir si victorieusement établi que l'opération pratiquée par Nicias, peintre à l'encaustique, sur les statues de marbre de Praxitèle, était une œuvre de goût

[1] Plin. xxxv, 9, 36.

[2] *Jupiter Olympien*, p. 44-55.

[3] Völkel's *Archäolog. Nachlass*, p. 88-92.

aussi bien qu'un travail de peinture, M. Quatremère de Quincy fût admis à soutenir aujourd'hui que la *couleur* appliquée aux œuvres de la *plastique* fût toujours, et dans tous les cas, du *barbouillage ;* car il suffirait pour le réfuter de le mettre en contradiction avec lui-même. Mais d'ailleurs que pourrait-on opposer au témoignage de Platon, concernant toute une classe d'artistes grecs de son temps, *qui peignaient les statues*[1]: οἱ τὰς ἀνδριάντας γράφοντες, témoignage si clair et si positif, dont l'intelligence n'avait pas échappé au sens exquis de Winckelmann[2], bien qu'il n'eût pu connaître encore ces nombreux exemples de *sculpture coloriée* qui nous ont montré l'art des anciens sous un aspect tout nouveau? Que pourrait-on opposer encore à ce témoignage de Plutarque, sur cette population d'artistes athéniens qu'il qualifie *peintres de statues*, et qu'il nomme avec d'autres qui n'étaient que *doreurs* et *teinturiers*[3]: ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ, καὶ χρυσωταὶ, καὶ βαφεῖς; témoignage si grave, à l'appui duquel j'ai déjà produit la notion non moins curieuse que nous fournit une inscription grecque, du temps de l'empire, et qui concerne un certain *Aphrodisios*, statuaire, *exerçant à Rome l'art de peindre les statues à l'encaustique :* Ἀγαλματοποιὸς ἐγκαυστής[4]?

Il serait bien superflu de citer, à l'appui de ces témoignages classiques, les nombreuses *statues coloriées* et *peintes*[5], qui nous

[1] Platon. *de Republ.* IV, p. 420, C, t. VI, p. 327-28; voy. Völkel's *Archäol. Nachlass*, p. 91; Welcker, *Syllog. Inscript.* p. 162, not. Ce témoignage avait été cité d'abord par M. Boettiger, *Archoül. der Malerei*, p. 120.

[2] Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, l. VII, c. IV, § 15, t. II, p. 1002-1004, ed. Prat.

[3] Plutarch. *de Glor. Athen.* § VI, t. III, p. 93, ed. Hutten.

[4] Reines. *Inscript.* cl. IX, n. LI, t. I, p. 569-70; voy. Welcker, *Syllog.* p. 163; et mes *Observations sur la peinture*, p. 4, 3). M. Hermann croit devoir lire : Ἀγαλματοποιοῖς, au lieu d'ἀγαλματοποιός, *de Pictur.* p. 10; mais c'est une correction tout à fait arbitraire, et, qui pis est, inutile.

[5] La Diane d'Herculanum, comme nous offrant l'exemple le plus sensible et le mieux conservé de cette pratique de l'art,

restent de l'antiquité, et qui ne permettent qu'aux aveugles de nier cette particularité du goût antique. L'illustre Visconti en avait donné au monde savant la première révélation, avec toute l'autorité de sa haute raison et de sa profonde intelligence de l'antiquité[1]. M. Quatremère de Quincy a fait plus encore, en exposant la théorie tout entière de cette pratique de l'art; et certes, ce ne serait pas cet antiquaire qui traiterait de *barbouillage* l'opération exécutée de la main d'un Nicias sur les statues d'un Praxitèle; car il est bien évident que, dans cette union intime de la statuaire et de la peinture, qui avait pour objets des chefs-d'œuvre, et pour agents des artistes du premier ordre, il ne pouvait être question que d'une œuvre de goût, accomplie suivant toutes les règles de l'art, et avec toutes les conditions du talent. C'était encore un monument du même genre et du même ordre que cette statue célèbre de Scopas, cette *Bacchante,* qui tenait, au lieu d'un *thyrse,* un *animal éventré,* un *chevreuil,* où le marbre représentait une *chair livide,* où *la pierre semblait cadavéreuse,* où l'on s'étonnait enfin, suivant la réflexion de Callistrate[2], de trouver la couleur de la mort à côté de celle de la vie. Or, cet effet ne pouvait, de l'aveu même de M. Quatremère de Quincy[3], qui s'est attaché à en expliquer le mécanisme et à en relever le mérite, ne pouvait, dis-je, avoir été produit

méritait d'être publiée, telle qu'elle se montre encore, avec toutes les traces des couleurs dont elle fut peinte; c'est à cette intention que je la fis dessiner avec tout le soin possible, en 1827, et que je la publie aujourd'hui; voy. pl. VII.

[1] Visconti, *Mus. P. Clem.* t. II, p. 72, *c*), et t. III, p. 6, *b*) : Forse variavasi così il colore d'alcune parti delle statue..... e tale operazione richiedeva il discernimento d'un valente maestro.

[2] Callistrat. *Stat.* II, p. 147, 30, ed. Jacobs : Πελιδνὸν τὴν χρόαν· ἡ γὰρ τοῦ τεθνηκὸς ὁ λίθος ὑπεδύετο; voy. sur ce passage la note de M. Welcker, p. 687, qui n'a pas manqué de rappeler à cette occasion les recherches pleines de goût et de raison de M. Quatremère de Quincy, *de Picturæ encausticæ in statuis usu.*

[3] *Jupiter Olympien,* p. 51.

qu'au moyen de la *peinture encaustique;* et *c'est ainsi,* pour me servir ici des propres expressions de l'auteur du *Jupiter Olympien*, *c'est ainsi qu'un peintre pouvait seconder habilement les intentions d'un sculpteur, et renforcer l'effet de son travail par l'addition de quelques teintes adroitement fondues et ménagées.*

Appliquant maintenant ces notions générales, qui ne sauraient être contestées par personne, et par M. Quatremère de Quincy moins que tout autre, au fait particulier des travaux de *plastique* et de *peinture* exécutés par Damophilus et Gorgasus au temple de Cérès, je demanderai en quoi ce serait s'éloigner de la doctrine de l'antiquité que de supposer que ces travaux, produits par deux hommes qui étaient à la fois *sculpteurs en argile* et *peintres : plastæ laudatissimi, iidemque pictores;* ces travaux, offrant la *réunion des deux arts : utroque genere artis suæ,* consistaient en *bas-reliefs peints,* tels qu'étaient ces *sculptures de bas-relief peintes,* γεγραμμένοι τύποι, employées à l'ornement des temples grecs, qu'Euripide avait en vue[1], et dont M. Bröndsted s'est cru autorisé à penser que l'art grec avait fait tant d'usage? Je demanderai en quoi il répugnerait à la critique d'admettre que Damophilus et Gorgasus, *peintres* et *sculpteurs,* auraient exécuté par eux-mêmes, sans l'intervention d'un tiers, la double opération qui eut lieu pour les statues de Praxitèle et de Scopas, et qui exigeait le concours d'un statuaire et d'un peintre? Je demanderai enfin jusqu'à quel point l'on serait autorisé à soutenir que ce procédé de peindre les statues et les œuvres de la plastique, qui exigeait tant de délicatesse, et qui ne requérait pas moins, au jugement de Praxi-

[1] Euripid. *Hypsipyl. Fragment.* t. IX, p. 194, ed. Matthiæ. Le sens de ce passage, tel que je l'avais admis dans mes *Observations sur la peinture*, p. 5-6, n'a été que faiblement contesté par M. Hermann, *de Pictur.* p. 6, comme il l'avait été auparavant par Völkel, *Archäol. Nachlass,* p. 95.

tèle, que l'habileté de Nicias, aurait été une simple *enluminure*, un grossier *barbouillage*, indigne d'être attribué à de véritables artistes, tels que Damophilus et Gorgasus? C'est maintenant au lecteur à répondre à ces questions.

Si l'on persistait à admettre l'opinion de Winckelmann; si, ne tenant compte d'aucun des témoignages qui viennent d'être allégués, on s'obstinait à regarder comme de véritables *peintures sur mur* les travaux des deux artistes grecs [1], il resterait encore à dire que rien absolument dans le texte de Pline n'indique le style ni le sujet de ces peintures, qui pouvaient fort bien n'avoir été, comme le pensait Lanauze, que des *peintures d'ornement*, d'un assez grand mérite, sans doute, pour qu'à l'époque de la restauration du temple on ait cru devoir les conserver, en les *enlevant de la muraille*, et en les enfermant dans des *cadres de bois*.

Un renseignement neuf et curieux dont j'ai dû récemment la connaissance à l'obligeance de M. de Klenze viendrait encore à l'appui de cette supposition. Cet habile architecte, qui dirigeait les fouilles qui viennent d'avoir lieu sur l'Acropole d'Athènes, m'écrit qu'*aux Propylées il a obtenu la certitude que les métopes étaient alternativement ornées de peintures et de sculptures enchâssées*[2]. Dans une lettre subséquente [3], où il dé-

[1] C'est l'opinion exprimée en dernier lieu par M. K. Ott. Müller, *die Etrusker*, IV, 3, 7, t. II, p. 263 : *Durch Thonbilder und Wandgemälde;* et je ne serais pas surpris que ce ne fût aussi l'avis du plus grand nombre des critiques. Toutefois, les motifs allégués à l'appui de l'opinion contraire conserveraient encore une grande valeur; et je remarque que, dans son *Handbuch der Archäolog.* § 180, 2, p. 189, le savant antiquaire que je citais tout à l'heure s'est exprimé, au sujet des travaux de Gorgasus et de Damophilus, d'une manière moins explicite qu'il ne l'avait fait d'abord; d'où il semblerait résulter que son opinion s'est au moins modifiée sur ce point.

[2] C'est dans une lettre datée de Nauplie, le 26 septembre 1834, lettre communiquée par nous aux deux Académies des Belles-Lettres et des Beaux-Arts de l'Institut, et insérée en grande partie au *Journal des Savants*, 1834, décembre, 751-52, que se trouvait ce renseignement précieux.

[3] Datée de Munich, le 24 novembre, et communiquée aussi à l'Académie des Beaux-Arts.

veloppe et éclaircit son idée, M. de Klenze m'apprend que deux morceaux de la frise des Propylées, l'un de la longueur de *deux métopes et trois triglyphes*, l'autre de *trois métopes et deux triglyphes*, ont offert tous les deux cette particularité, qu'alternativement les métopes étaient *creuses* d'environ huit ou neuf pouces, ou bien *pleines* et *lisses* : d'où résultait nécessairement la preuve que les *métopes pleines* avaient été *peintes*, et les *métopes vides* remplies de *sculptures rapportées*. Effectivement, les premières portaient des traces visibles de diverses couleurs, surtout du *rouge* et du *bleu*, sans qu'il fût possible d'y distinguer des *formes précises d'ornements*. Il est donc évident que, pour alléger la construction, ou par tout autre motif, on avait peint à fleur, sur les *métopes lisses*, les *ornements* qu'on avait rapportés en *sculptures coloriées* dans les *métopes creuses;* et ce qui n'est pas moins sensible, c'est que, pour produire sur tout le front du monument le même aspect dans la décoration de la frise, les *ornements peints* devaient être exécutés de manière à offrir un effet semblable aux *sculptures coloriées*, autant que le comportaient les ressources de l'art. Voilà donc, dans un monument attique du premier ordre et du plus beau temps de l'art, un témoignage authentique de l'emploi simultané de la *peinture* et de la *sculpture coloriée* dans la décoration des édifices publics ; et qui pourrait soutenir désormais qu'un procédé du même genre n'ait pu être mis en pratique dans le temple de Cérès, à Rome, par des artistes grecs, tels que Damophilus et Gorgasus?

Mais une circonstance à laquelle on n'a point fait attention, et qui tendrait à prouver, d'accord avec la teneur et avec la place du témoignage de Pline, qu'il ne s'agissait ici en effet que de *travaux de plastique coloriée*, ou de *peintures d'ornement à la frise;* c'est que ce temple de Cérès était devenu, dès une

époque très-ancienne, et probablement très-voisine de sa fondation même, une sorte de musée national. En effet, nous voyons, en l'an de Rome 542, avant J. C. 210, les Édiles consacrer dans ce temple plusieurs *statues de bronze, exécutées du produit des amendes*[1]; et c'est dans ce même temple, converti en une véritable *pinacotheca*, qu'eut lieu plus tard la consécration des chefs-d'œuvre de la peinture apportés de la Grèce par le vainqueur de Corinthe. C'est Pline qui nous donne ce renseignement curieux, au sujet du fameux tableau de *Bacchus*, peint par Aristide, et placé par Mummius dans le temple de Cérès[2] : *tabulam.... in* Cereris delubro *posuit, quam primam arbitror picturam externam Romæ publicatam.* Un autre tableau du même ordre et du même maître, l'*Ariane,* se trouvait aussi dans ce temple[3]; et l'influence qu'exerça dès lors sur le goût des Romains la contemplation de ces *tableaux, dédiés* dans le temple de Cérès, autorise à croire qu'ils n'y demeurèrent pas seuls. Or, cette notion s'accorderait assez mal avec l'idée que l'intérieur du temple de Cérès ait été orné de peintures *sur toutes ses murailles.*

Quelle que soit au reste l'opinion qu'on adopte à ce sujet, ce qui résulte du témoignage de Pline pour le *temple de Salus,* peint par un patricien romain, comme pour celui de Cérès, orné de travaux de plastique et de peinture de deux artistes grecs, c'est qu'il n'y eut à Rome que bien peu d'édifices sacrés décorés de la même manière, puisque Pline, si jaloux de l'honneur de son pays, si exact à tenir compte de tous ses titres de gloire, ne nous en fait connaître aucun autre. Le trait que nous

[1] Tit. Liv. XXVII, 6 : Ædiles plebis,.... ex multatitio argento signa ænea ad Cereris dedêre.

[2] Plin. XXXV, 4, 8.

[3] Plin. XXXV, 10, 36 : Item, Liberum patrem et Ariadnen spectatos Romæ in æde Cereris.

fournit Pline le jeune d'une restauration qu'il se proposait de faire d'un temple antique de Cérès, qui se trouvait sur ses domaines, prouve que, même à cette époque, dans la génération qui succédait à celle de Pline l'ancien, la peinture n'entrait pas habituellement dans la décoration des édifices sacrés, puisque, dans la lettre adressée par Pline lui-même à son ami, l'architecte Mustius, lettre où il lui expose ses vues sur cette restauration[1], qu'il veut faire *aussi magnifique* que possible : *videor ergò munificè simul religiosèque facturus, si ædem quàm* pulcherrimam *exstruxero,* il lui recommande d'acheter quatre colonnes de marbre à son choix, et tous les marbres devant servir à l'ornement du pavé et à celui des murailles : *emas marmora quibus solum, quibus parietes excolantur;* sans qu'il y ait dans toutes ces dispositions projetées par Pline, la moindre indication de peintures. L'exemple ajouté par le savant académicien, du *temple de l'Honneur et de la Vertu,* peint par deux artistes romains, Corn. Pinus et Attius Priscus, sous le règne de Vespasien[2], cet exemple appartenant à l'époque où l'usage de peindre les murailles était devenu à peu près général, n'a ni plus ni moins d'autorité, en ce qui concerne l'art romain des temps de la république, que l'exemple du *temple d'Isis,* ou de *celui de Vénus,* de Pompeï, qui sont peints aussi *sur toutes leurs murailles,* et qui n'en sont pas moins complétement en dehors de la discussion actuelle. C'était dans le siècle qui précéda celui d'Auguste, ou tout au moins dans le siècle d'Auguste, qu'il fallait chercher des exemples de cette pratique propres à justifier l'opinion qu'on voulait défendre ; et ces exemples n'auraient pas manqué à un critique qui, au lieu de se borner à ressasser des notions

[1] Plin. Jun. *Epistol.* IX, 39.

[2] Plin. XXXV, 10, 37.

vulgaires, eût pris la peine de fouiller dans l'histoire de l'art et d'interroger avec quelque attention ses monuments.

Voici deux traits qui, l'un et l'autre négligés dans cette histoire, devaient cependant trouver place dans un travail tant soit peu approfondi sur la question qui nous occupe. Suétone, opposant la modération d'Auguste au luxe d'habitations qu'affectaient la plupart de ses contemporains, observe que les *prétoires* de l'empereur, c'est-à-dire, ses *maisons de campagne,* étalaient moins le faste ou l'agrément de *statues* et de TABLEAUX PEINTS, que la commodité de portiques et d'ombrages [1] : *sua verò* (prætoria) *quamvis modica, non tàm statuarum* TABULARUM*que* PICTARUM *ornatu, quàm xystis et nemoribus* EXCOLUIT. Or, ce qui résulte indubitablement de cet exemple d'Auguste et de ce témoignage de son biographe, c'est qu'à cette époque encore la décoration des maisons des riches citoyens consistait en TABLEAUX PEINTS : TABULARUM PICTARUM *ornatu.* Il en était de même pour les temples; et voici le second trait qui se rapporte à cet usage, et qui appartient également au siècle d'Auguste. C'est une indication précieuse qui nous est donnée par le célèbre calendrier Maffeï [2], où se lisent ces paroles dans le titre malheureusement mutilé : EXPOLIENDUM. ET. PINGENDUM..... TA-

[1] Sueton. *in August.* § 72 ; conf. Senec. *de Tranquill. anim.* c. IX : *Honestiùs in hos impensas quàm in Corinthia* PICTAS*que* TABULAS *effuderim.*

[2] Ce calendrier, publié d'abord par Alde Manuce, *Ep. Orthogr.* p. 209, puis par Gruter, p. 133, a exercé la sagacité de tant d'antiquaires, pour en expliquer les moindres détails, qu'il serait superflu de s'y arrêter. Je renvoie au travail de Saxius, *Præfat. ad* Iac. van Vaassen. *Animadv. ad Fast. Rom. fragm.* 1785, in-4° ; à celui de Foggini, *Fastor. ann. roman. Reliquiæ,* etc. Rom. 1779, fol. ; et parmi les travaux plus récents dont ce calendrier a été l'objet, je recommande particulièrement les observations qu'il a suggérées à l'illustre Morcelli, *de Styl. Inscript.* t. I, p. 68-76 ; voyez aussi Orelli, *Select. latin. Inscript.* t. II, p. 379, sqq. Le monument date du règne même d'Auguste ; ce qui résulte, suivant l'observation de Morcelli, de la manière dont *Auguste* y est nommé sans la qualification de *Divus.*

BULIS. PICTIS. ET. M (armoribus ornandum)... Malgré les lacunes qui rendent ce texte incomplet, il s'agit évidemment ici d'un *temple*, ou de quelque grand édifice public, tel que l'*Atrium Libertatis*[1], qui devait être *enduit de stuc* et *peint avec des ornements*, puis *décoré* intérieurement de TABLEAUX PEINTS et de *marbres divers*. Un témoignage si formel, concernant l'*emploi des tableaux* pour la décoration des édifices publics, témoignage emprunté à un monument si authentique, ne devait sans doute pas être passé sous silence dans une discussion telle que celle-ci; mais il n'avait pas été cité par tout le monde, comme celui qui concerne le *temple de l'Honneur et de la Vertu;* et voilà pourquoi il a échappé à l'attention de notre savant académicien. Cet oubli de sa part est pourtant moins extraordinaire encore, tout incompréhensible qu'il puisse paraître, que celui qui me reste à signaler.

Il y avait dans l'antiquité romaine un exemple, le plus grave de tous, et par son importance même, et par son époque, qui est celle d'Auguste, et par son rapport intime et direct avec la question qui nous occupe, de *temple* orné intérieurement de *peintures sur mur*, et de peintures dont le sujet s'accordait avec le culte de la divinité à laquelle il était consacré[2]; et cet exemple, sinon unique dans son genre, du moins le seul, à ma connaissance, dont la mention nous ait été transmise par

[1] Je cite cet *Atrium*, de préférence aux autres édifices publics du même nom qui existaient à Rome, à cause de son importance et de sa destination, qui en avaient fait, dès le temps de la république, un dépôt de *tables* et de *monuments publics*, un *tabularium;* voy. à ce sujet les témoignages recueillis par Nardini, *Roma antica*, t. III, p. 308, sgg., ed. Nibby.

[2] J'ai déjà eu l'occasion de relever une assertion hasardée, ou plutôt une supposition gratuite que le savant académicien s'était permise à ce sujet; voy. plus haut, p. 16 et 19. Depuis, j'ai reconnu que cette idée même, quel qu'en fût le mérite, ne lui appartenait pas : il l'avait empruntée à Stieglitz, *Archäol. der Baukunst*, II, 78; mais elle n'en reste pas moins dénuée de preuves et réduite, pour tout exemple, à celui que je cite ici, et qu'il n'a pas connu.

l'histoire avec ces particularités si curieuses, a été tout à fait omis par le critique qui, pour établir l'emploi de la *peinture sur mur,* dans la *période républicaine,* ne se faisait point scrupule de recourir à des travaux de ce genre exécutés *sous Vespasien.* A la vérité, le trait que j'en ai en vue, et qui est rapporté par Pline, ne se trouve pas dans le livre de la peinture; ce qui peut expliquer jusqu'à un certain point comment il s'est dérobé aux investigations de notre savant. Mais, de quelque manière qu'on explique ou qu'on excuse une omission si étrange, la seule chose que nous ayons à considérer ici, c'est le fait même qui concerne le *temple de Jupiter,* construit dans l'intérieur des portiques d'Octavie. On sait qu'il existait dans la vaste enceinte comprise entre ces portiques, *deux temples,* dédiés l'un à *Jupiter,* l'autre à *Junon,* le dernier desquels n'a pas si complétement disparu qu'il n'en reste encore aujourd'hui quelques colonnes dans une maison particulière de Rome[1]. Or, il résulte du témoignage exprès de Pline, ou plutôt de la notoriété publique qu'il invoque[2], que le *temple de Jupiter* avait renfermé des *peintures,* dont le sujet, aussi bien que le motif des autres éléments de la décoration, étaient empruntés au culte d'une *divinité femelle,* c'est-à-dire à celui de *Junon ;* et que cette disparate était due à une erreur commise, dans le transport des deux statues, par le fait même des gens qui, après l'achèvement des édifices, avaient été chargés de ce

[1] Le plan des deux édifices se trouve conservé dans un des fragments du plan de l'ancienne Rome ; voy. *Ichnograph. vet. Rom.* tab. II, p. 11-14 ; et les colonnes appartenant au temple de Junon, dont il est question ici, se voient dans une maison désignée ainsi par M. Nibby : « già del paroco di S. Angelo ; » voy. Nardini, *Roma antica*, t. III, p. 12, not., ed. Nibby.

[2] Plin. XXXVI, 5 : In Iovis æde extitisse PICTURAM, cultusque reliquos omnes FEMINEIS ARGUMENTIS CONSTAT. Etenim, factâ Junonis æde, cùm inferrentur signa, permutasse geruli traduntur ; et id religione custoditum, velut ipsis Diis sedem ità partitis. Ergò et in Junonis æde cultus est, qui Jovis esse debuit.

transport, et qui s'étaient trompés de Dieux, en plaçant le simulacre de Jupiter dans le temple de Junon. Les pontifes crurent devoir respecter cette méprise des porteurs, comme l'effet de quelque inspiration divine; et le temple de Jupiter, avec ses peintures exécutées pour Junon, de même que celui de Junon, avec sa décoration propre à Jupiter, restèrent comme un double témoignage de cet esprit superstitieux des Romains. Tel est le fait rapporté par Pline, et qui demeure pour nous un rare et précieux monument de l'usage de la peinture employée à la décoration des édifices sacrés de Rome, en rapport avec le culte de la divinité; monument bien digne sans doute de figurer dans le travail de notre docte académicien, et surtout dans l'histoire de l'art où cette notion devait certainement trouver place, et où je me félicite qu'il m'ait fourni l'occasion et laissé l'avantage de la rétablir.

Mais il y avait, pour un critique tant soit peu familier avec l'histoire de l'art, bien d'autres exemples à citer de peintures placées dans les temples et les édifices publics de Rome, à partir de l'époque que Pline nous a signalée comme celle où se développèrent, chez les Romains, le goût et l'intelligence des arts de la Grèce; exemples qu'il importait de connaître et d'apprécier, pour se faire une juste idée, et de la nature de ces peintures et de la disposition qu'on leur donnait; et c'est en les examinant sous ce double rapport que nous nous convaincrons de plus en plus que les Romains n'avaient fait, en cela comme dans tout le reste, qu'appliquer à leur usage les procédés des Grecs, et qu'en enlevant à la Grèce ses monuments, ils lui avaient emprunté aussi sa manière de les employer : n sorte que, sur ce point encore, la pratique romaine deviendra pour nous la tradition et la preuve de l'usage grec.

§ II.

Des tableaux employés comme ornements dans la décoration des temples et des édifices publics de Rome.

Le premier exemple que nous offre l'histoire de l'art concerne le *temple de l'Honneur et de la Vertu,* cité par l'académicien français *seulement* à l'occasion de sa restauration sous Vespasien, qui le place en dehors de la question actuelle, tandis que par sa fondation même, dont le critique n'a rien dit, il s'y rattachait directement. On sait que ce temple, situé près de la porte Capène, *ad Portam Capenam,* avait été voué par le vainqueur de Syracuses, par Marcellus, dans le cours de la guerre gallique; que sa construction, commencée quelques années plus tard, éprouva de grandes contrariétés de la part des pontifes, à cause de la *double divinité* dont il devait renfermer le culte *dans une double cella;* et que sa dédicace, retardée par le même motif, n'eut lieu qu'après la mort de Marcellus, par les mains de son fils, dix-sept ans plus tard, en l'an de Rome 547, 205 avant notre ère : tous ces faits sont parfaitement constatés par le témoignage de Tite-Live[1]. Mais ce qu'il nous importe le plus de savoir, dans l'intérêt de la question actuelle, c'est que ce *temple* double *de l'Honneur et de la Vertu*[2] fut orné par Marcellus des dépouilles de Syracuses,

[1] Tit. Liv. XXV, 40; XXVII, 25; XXIX, 11; add. Ciceron. *de Natur. Deor.* II, 23; Valer. Maxim. I, 1, § 8. Voyez, à ce sujet, Creuzer, *ad* Ciceron. *de Natur. Deor.* II, 23, p. 298, et surtout Thorlacius, *Prolus. de æd. Honor.* p. 177, sqq., où tous les faits relatifs à ce temple et à celui qui fut bâti par C. Marius, sous la même dédicace, mais dans un autre quartier de Rome, sont parfaitement exposés.

[2] Dans le plan de la première construction, comme dans la pensée de Marcellus,

c'est-à-dire, des *statues* et des *tableaux* qu'il en avait emportés : sur ce point encore, le témoignage de Tite-Live est aussi clair et positif qu'il est grave et intéressant pour l'histoire de l'art. Voici ce passage si curieux et si important, dégagé des circonstances étrangères au sujet qui nous occupe[1] : *Marcellus, captis Syracusis,....* ORNAMENTA *urbis, signa* TABULAS*que, quibus abundabant Syracusæ, Romam devexit;..... Visebantur.. ab externis ad Portam Capenam dedicata à Marcello templa, propter excellentia ejus generis* ORNAMENTA, *quorum perexigua pars comparet.* Il résulte de ces paroles de Tite-Live, ainsi que du détail des nombreux ouvrages d'art que le vainqueur avait enlevés de Syracuses, et qui furent portés en pompe dans la célébration de son triomphe, détails dus encore à Tite-Live[2], que *le temple de l'Honneur et de la Vertu,* ainsi orné dès le principe des dé-

il ne s'agissait que d'un *seul temple* avec les *deux simulacres* de l'*Honneur* et de la *Vertu.* L'édifice était commencé sur ce plan lorsque s'élevèrent, de la part du collége des pontifes, les difficultés rapportées par les auteurs, qui obligèrent Marcellus à faire construire, en toute hâte, un second temple contigu au premier ; c'est ce qu'indique encore Tite-Live, XXVII, 25 : *Ità addita Virtutis ædes approperato opere ;* et c'est ce qui fait qu'en parlant ailleurs de ce double temple, XXV, 40, il le désigne par les mots : *Ad portam Capenam dedicata à Marcello templa.* Nous savons d'ailleurs, par le témoignage de Symmaque, *Epistol.* I, 14 ; cf. S. Augustin. *de Civit. Dei,* V, 12 : *Ædes conjunctissimas,* que *ces deux temples se touchaient,* qu'*ils étaient jumeaux ;* conséquemment, nous pouvons nous en faire une idée assez juste d'après le *temple de Vénus et de Rome*, tel que nous le connaissons, avec ses *deux cella* adossées l'une à l'autre.

[1] Tit. Liv. XXV, 40 : Hostium quidem illa spolia et parta belli jure ; ceterùm indè PRIMUM initium mirandi græcarum artium opera, licentiæque huic sacra profanaque omnia vulgò spoliandi factum est, quæ postremò in Romanos Deos, templum id ipsum primum, quod à Marcello EXIMIÈ ORNATUM est, vertit. Conf. Plutarch. *in Marcell.* § 28, II, 463, Reisk. : Ναὸν ἐκ τῶν Σικελικῶν λαφύρων ᾠκοδομημένον.

[2] Tit. Liv. XXVI, 21 : Indè ovans multam præ se prædam in urbem intulit.... pacis diuturnæ regiæque opulentiæ ORNAMENTA, argenti ærisque fabrefacti vis, alia supellex, pretiosaque vestis, et multa nobilia signa, etc. Dans le cours des générations suivantes, ce temple continua de recevoir, par la piété des Marcellus, de nouveaux *ornements,* notamment *trois statues* de personnages de cette famille illustre, l'aïeul, le père et le fils, qui réunissaient entre eux trois neuf consulats, Ascon. Pedian. p. 163.

pouilles de Syracuses, dut être un véritable musée, où les *tableaux couvraient en partie les murailles,* où les statues et les vases précieux d'argent et de bronze avaient reçu une disposition d'accord avec la décoration générale du lieu sacré, et propre à exciter chez les Romains ce premier sentiment d'admiration pour les arts de la Grèce, source de tant d'injustices et de violences du même genre, si formellement attesté par l'historien. Nous apprenons enfin par son témoignage que la plus grande partie de ces chefs-d'œuvre de l'art grec, que les étrangers s'empressaient autrefois de venir admirer dans ce temple, en avaient disparu de son temps, soit par l'effet de la vétusté, soit plutôt par l'enlèvement de ces ouvrages, *placés dans d'autres édifices de Rome;* c'est ce que nous savons en effet par un passage de Cicéron[1]; et l'on n'est plus surpris qu'un siècle plus tard, sous Vespasien, ce temple ayant eu besoin d'être restauré ou rebâti, il y fût placé de nouvelles peintures, exécutées par deux artistes romains, soit *sur mur,* soit *sur bois;* question que je laisse indécise, attendu que la solution n'en importe en aucune façon à la discussion actuelle.

Il est maintenant bien avéré que le premier édifice, orné des dépouilles d'une ville grecque, qui inspira aux Romains le goût des arts de la Grèce, dès l'an 212 avant notre ère, conséquemment plus d'un demi-siècle avant Mummius[2], fut ce *temple de l'Honneur et de la Vertu* bâti par Marcellus; et ce qui n'est pas moins certain, c'est que les *tableaux* qui y furent *placés,* en guise d'*ornements,* ORNAMENTA, *tableaux emportés de Syracuses, et promenés dans la pompe du triomphe,* étaient des *pein-*

[1] Ciceron. *in Verr.* IV, 54 : Romam quæ asportata sunt, ad ædem Honoris atque Virtutis, item ALIIS IN LOCIS, videmus; voy. plus haut, p. 48, 3).

[2] Ainsi devient sensible l'erreur de Pline qui regardait les tableaux apportés de Corinthe par Mummius, comme les premiers qui eussent reçu à Rome l'honneur d'une consécration publique, Plin. XXXV, 4, 8; voyez plus haut, p. 292.

tures sur bois : d'où il suit irrésistiblement que, dès cette première époque, les peintures enlevées à la Grèce reçurent à Rome la même disposition qui leur avait été donnée dans leur patrie. Voilà des faits qui méritaient bien d'être rappelés dans la discussion qui nous occupe ; car ils dominent toute la question, dans l'ordre chronologique, aussi bien que sous le rapport de l'importance des monuments et de l'autorité des témoignages. Mais il y avait encore ici une autre observation aussi curieuse à faire, qui n'a pas été moins négligée.

Il n'était pas permis à un critique d'ignorer que Visconti avait cru retrouver le *temple de l'Honneur et de la Vertu,* restauré par Vespasien, dans l'église actuelle de *Sant' Urbano,* située au-dessus de la vallée d'Égérie. Cette opinion de l'illustre antiquaire se trouve exposée dans un mémoire accompagné du plan et de tous les détails de l'édifice dessinés par Piranesi[1]. Il est bien vrai que Visconti s'était trompé dans cette attribution, qui ne peut convenir à ce petit temple antique, ni pour la situation, trop éloignée de la porte Capène, ni pour le plan de l'édifice, qui ne comporte qu'une seule *cella,* ni, enfin, pour la construction même, laquelle est certainement d'une époque postérieure à Vespasien, peut-être même aux Antonins[2]. Mais l'église de Sant' Urbano n'en reste pas moins un édifice antique très-remarquable en soi, assez bien conservé dans toutes ses parties, et dont la connaissance importait en un point essentiel à la discussion actuelle. Effectivement, cet édifice offre encore, sur les trois parois intérieures de la *cella,* des *vides* ou *renfoncements,* séparés par des pilastres,

[1] Voy. la *Dichiarazione del Tempio dell' Onore e della Virtù,* telle qu'elle est reproduite dans le recueil des *Opere varie* de Visconti, t. II, p. 387-418, tav. VII-XIV.

[2] C'est ce que je crois avoir prouvé dans l'examen que j'ai fait des *Œuvres diverses* de Visconti ; voy. le *Journ. des Savants,* 1831, janvier, p. 57-58.

lesquels *vides* ne purent être pratiqués dans la muraille qu'à l'effet d'y rapporter des peintures; c'est ce que Visconti n'avait pu manquer de reconnaître, et ce qui devint pour lui un moyen d'établir l'identité de ce temple avec *celui de l'Honneur et de la Vertu,* orné des peintures de Cornelius Pinus et d'Attius Priscus[1]. L'argument est de peu de valeur, puisque bien d'autres temples antiques avaient été décorés de peintures, pour lesquelles avaient pu servir de pareils renfoncements; mais l'observation même est incontestable, et elle acquiert une grande importance dans la question qui nous occupe; car ces *vides,* pratiqués dans l'épaisseur du mur et signalés par Visconti comme autant d'*emplacements propres à recevoir des peintures*[2], ne pouvaient avoir eu d'autre destination que celle-là; et ce qui le prouve, c'est qu'à la place des anciennes peintures, enlevées ou détruites par les chrétiens qui ont converti ce temple à leur usage, en y laissant subsister les caissons de la voûte antique, ornés de stucs peints, dans le goût romain, on substitua, dans les renfoncements des murs restés vides, d'autres peintures qui s'y voient encore à demi effacées; monument grossier de l'art chrétien du XIe siècle, et tradition précieuse de l'art antique, dans un édifice conservé par le christianisme[3].

[1] Visconti, *endr. cit.* p. 411 : Il sito delle pitture appare certissimo ne' vani che abbiamo indicati nelle tavole XI e XII.

[2] On remarquera, dans les planches XI et XII, gravées par Piranesi, une espèce de cadre figuré en saillie, dans l'espace qui s'étend entre les pilastres, et qui dut être couvert tout entier par les *panneaux de bois peints.* Mais ce cadre est de l'invention de l'artiste moderne; et comme il n'avait aucun motif dans la décoration antique, il n'en subsiste non plus aucun vestige dans l'état actuel de l'édifice : c'est ce dont j'ai pu m'assurer par mes propres yeux.

[3] Je possède un dessin de l'intérieur de cet édifice, avec les peintures chrétiennes du moyen âge qui en couvrent les parois; dessin que je dois à l'amitié d'un jeune et habile architecte, M. Albert Lenoir; et je puis citer, comme un exemple de peintures chrétiennes du même âge et à peu près du même style, celles de l'église de Saint-Vincent de Galliano, antique paroisse de Centurio, qui se publient actuellement

Nous avons donc ici, pour l'archéologie romaine, un fait analogue à celui qui nous est resté de l'antiquité grecque dans le *temple de Thésée*[1]; nous connaissons avec toute certitude, par ces deux exemples de temples grecs et romains, restés en partie debout, presque aux deux extrémités de la carrière de l'art; nous connaissons, dis-je, la manière dont étaient placés, dans les temples construits pour être décorés de peintures, les *tableaux* qui formaient cette décoration; et, en ajoutant, comme nous sommes en droit de le faire ici, le nom de Visconti à ceux des antiquaires qui ont vu dans ces *peintures* de temples, des *tableaux sur bois* rapportés, nous pouvons apprécier par ce nouvel exemple le soin avec lequel a procédé, dans son travail, le critique qui, au sujet du *temple de l'Honneur et de la Vertu*, s'est borné à rappeler la restauration de Vespasien, sans faire le moindre usage de tant de notions qui s'y rattachent.

Reprenons maintenant le cours de nos recherches, sur l'emploi public et sacré qui se faisait à Rome, à partir du siècle de Marcellus, des peintures enlevées à la Grèce, ou produites à son exemple. Remarquons d'abord un fait tout aussi grave que ceux qui précèdent, et qui se rapporte au triomphe même de Marcellus; c'est que, dans la pompe de ce triomphe, on vit figurer, pour la première fois sans doute, un *tableau* représentant *la prise de Syracuses : cum* simulacro *captarum Syracusa-*

à Milan, par les soins de C. Annoni et de mon docte ami, G. Labus, à qui j'en ai dû la communication anticipée.

Je remarque ici, pour compléter l'analogie, et pour justifier ce qui a été dit plus haut, p. 147, 2), que, du temps de Chandler, on apercevait encore, sur les parois de la *cella* du *Théseion*, des traces de *peintures chrétiennes*, qui auraient été des *figures de Saints*, comme celles du *pronaos* antique, converti par les chrétiens en sanctuaire; *à moins*, ajoute notre voyageur, *que ces faibles traces ne fussent les restes du pinceau de Micon;* voy. Chandler, *Voyag. en Grèce et en Asie Mineure*, t. II, p. 444, trad. franç. Je n'ai pas besoin de faire observer que cette opinion de Chandler, sur *ces faibles traces du pinceau de Micon*, n'a pas la même valeur que le fait de *peintures chrétiennes* qui auraient existé en cet endroit.

rum[1]. Nous verrons bientôt que cet exemple donné par le vainqueur de Syracuses fut suivi, dans le cours des âges suivants, par tous les généraux de Rome qui obtinrent le même honneur, en récompense des mêmes succès; nous verrons que, les prodiges de l'art se multipliant et se surpassant, pour ainsi dire, dans la même proportion que les progrès de la puissance romaine, on en vint à présenter dans une longue suite de peintures, telle que celle qui fut déployée dans le triomphe de Vespasien et de Titus, et qui est décrite avec tant de détails par Joseph[2], tous les événements d'une guerre imités avec une effrayante vérité de couleurs; et nous acquerrons ainsi la preuve que le mot *simulacrum,* employé dans cette circonstance par Tite-Live, signifie une *image peinte,* laquelle ne peut avoir été que *sur bois.* Ces *tableaux de villes conquises* et *d'événements militaires,* devenus l'ornement habituel des triomphes romains, constituèrent, à partir de cette époque, toute une branche de la peinture romaine; et comme ces sortes de *tableaux consacrés* dans les temples, les curies ou d'autres grands édifices, formèrent aussi, dès ce moment, l'un des principaux éléments de la décoration publique de Rome, celui qui peut le mieux servir à nous faire apprécier la nature générale de ces peintures, on conçoit de quel intérêt il était d'en faire une recherche exacte et un examen approfondi; or, le nom des *tableaux* de ce genre n'est pas même prononcé dans le travail du savant académicien; c'est ce qui me met dans le cas de traiter avec quelques détails ce point d'archéologie grave et curieux[3].

[1] Tit. Liv. XXVI, 21.

[2] Joseph. *de Bell. Jud.* lib. VII, c. 16-18. Il faut lire ces trois chapitres du livre de Josèphe, avec les témoignages à l'appui cités par Bulenger, *de Triumph.* c. XXIV, XXV et XXVI, pour se faire une idée de la magnificence des triomphes romains, et de la part importante qu'y prirent, à toutes les époques, tous les arts d'imitation.

[3] Une partie des faits qui vont être cités se trouve déjà indiquée dans le traité de Bulenger, *de Triumpho,* c. XXIV, XXV,

Le fait qui, dans l'ordre des temps et de l'importance archéologique, dut, de l'avis de Pline lui-même, précéder tous ceux du même genre que nous fournit l'histoire romaine, est relatif au triomphe de M. Valérius Maximus Messala, en l'an de Rome 490, 262 avant notre ère. De nombreux avantages remportés sur les Carthaginois en Sicile, et la prise de Messine, fournirent le sujet d'un *tableau de bataille,* qui fut *exposé* dans un des côtés de la curie Hostilia[1]: sur tous ces points, le témoignage de Pline est aussi clair qu'il est affirmatif; la nature du *tableau de bataille : tabulam picturæ prœlii;* le mérite et l'importance de cet ouvrage; l'exposition qui en fut faite *dans la curie Hostilia : proposuit in latere curiæ Hostiliæ,* ne sont sujets à aucune incertitude; et ce seul fait, postérieur à peine de quarante ans aux peintures de Fabius, suffirait pour prouver l'usage qui se faisait déjà de *peintures sur bois,* telles qu'était indubitablement celle-ci, pour l'ornement des temples et des édifices publics de Rome. Mais d'ailleurs une foule de témoignages du même genre viennent à l'appui de cette présomption. Telle est, entre autres, la circonstance du triomphe de Scipion Asia-

XXVI, mais avec peu d'ordre et de critique, et d'une manière tout à fait insuffisante en ce qui concerne la part de la *peinture.*

[1] Plin. XXXV, 4, 7 : Dignatio autem præcipua Romæ increvit, ut existimo, à M. Valerio Max. Messala, qui princeps TABULAM PICTURÆ prælii, quo Carthaginienses.... in Siciliâ devicerat, PROPOSUIT in latere Curiæ Hostiliæ, anno ab U. C. quadringentesimo nonagesimo ; cf. Macrob. *Sat.* I, 6. Ce *tableau, quadro,* a été cité par C. Fea, aussi bien que celui de la *Victoire Asiatique,* de L. Scipion, et celui de la *Prise de Carthage,* dont il sera parlé ci-après ; et ce savant y a vu des travaux de l'art romain, tirés de l'histoire contemporaine; voy. ses *Observations sur l'Histoire de l'Art* de Winckelmann, l. VIII, c. 4, § 9, t. III, p. 157, 30), ed. Prat. Les trois mêmes exemples de peintures romaines exécutées à l'occasion de triomphes ont été rapportés aussi, en dernier lieu, par M. K. Ott. Müller, certainement d'après C. Fea, qu'il ne cite pourtant pas, *Handbuch der Archäol.* § 182, 3, p. 192. Mais, du reste, un aussi habile antiquaire n'avait pu manquer de reconnaître le rôle important que la peinture avait été appelée à remplir à Rome dans la célébration des triomphes ; et l'on voit qu'avec son esprit supérieur, il avait su apprécier cette circonstance, bien qu'il n'en ait dit qu'un mot.

tique, qui fit peindre à cette occasion, en l'an de Rome 563, 189 avant notre ère, un *tableau de sa victoire : tabulam victoriæ suæ Asiaticæ,* lequel *tableau* fut *placé* par lui dans le Capitole[1]. Telle est encore celle du triomphe de Sempronius Gracchus, obtenu à l'occasion de la conquête de la Sardaigne, en l'an de Rome 578, avant J. C. 174, et signalé par un *tableau* relatif à cette conquête. Ce *tableau* fut placé dans le *temple de Matuta,* avec une longue inscription indiquant le sujet de la peinture et la dédicace qui en était faite à Jupiter; tous ces détails sont rapportés par Tite-Live[2] : *eodem anno* TABULA *in æde Matris Matutæ, cum indice hoc posita est;* l'inscription, qu'il transcrit intégralement, se termine ainsi : *cujus rei ergo hanc* TABULAM *donum Jovi dedit;* et ce qui prouve l'intérêt que cette particularité inspirait à l'historien latin, c'est ce qu'il ajoute, que ce *tableau* offrait un *plan de l'île,* avec la *représentation peinte des batailles* qui s'y étaient livrées : *Sardiniæ insulæ* FORMA *erat, atque in eâ* SIMULACRA *pugnarum* PICTA. Malheureusement, nous ignorons de quelle manière étaient conçus ces *tableaux* de *villes prises,* de *batailles livrées,* de *provinces conquises,* qui s'exécutaient à Rome, à l'occasion du triomphe, et qui se dédiaient dans un temple, après avoir figuré dans la cérémonie. Mais ils devaient, à raison des circonstances, comprendre un assez grand nombre de figures; et l'art était déjà cultivé chez les Romains par des mains assez habiles pour rendre de pareils travaux aussi recommandables sous le rapport de l'exécution qu'ils étaient intéressants par le sujet. Nous en avons la preuve dans un passage de Tite-Live, qui se rapporte à l'an 214

[1] Plin. XXXV, 4, 7 : Fecit hoc quidem L. Scipio, TABULAMque victoriæ suæ Asiaticæ in Capitolio POSUIT. Conf. Tit. Liv. XXXVII, 59.

[2] Tit. Liv. XLI, 28; voy. dans Rycquius, *Capitol.* c. XXIX, p. 295, l'inscription entière, distribuée à la manière des *Tituli Victoriæ.*

avant notre ère, et qui contient la page la plus curieuse peut-être de l'histoire de la peinture romaine de cette époque.

Il s'agit d'un banquet célébré à Bénevent, au retour d'une victoire remportée, dans le cours de la seconde guerre punique, deux ans après la bataille de Cannes, par Tibérius Gracchus, sur une armée carthaginoise. Des esclaves à qui le sénat avait promis la liberté avant la bataille, et qui s'en étaient montrés dignes par leur courage, prirent place, pêle-mêle avec les soldats romains, à des tables dressées sur la voie publique; ceux-ci chargés de butin, ceux-là, la tête coiffée du *pileus* ou ceinte d'une *bandelette* de laine blanche, en signe de leur affranchissement; et dans le nombre de ces esclaves, ainsi rendus à la liberté et admis aux fêtes de la victoire dont ils avaient partagé les périls, on en voyait qui se tenaient couchés, d'autres qui restaient debout, pour servir les convives, en même temps qu'ils prenaient leur part du repas. Cet appareil d'un immense festin dressé pour une armée entière sur toute la face d'une ville; ce concours d'habitants de tout âge et de tout ordre, jouissant eux-mêmes de l'hospitalité qu'ils accordaient à des vainqueurs; enfin, ce mélange de guerriers citoyens et d'esclaves affranchis, réunis à des tables communes, au sein de la double ivresse de la victoire et de la liberté, offrirent un spectacle si nouveau, si intéressant, que Gracchus, à son retour à Rome, en fit exécuter un *tableau*, qui fut consacré dans le *temple de la Liberté*, sur l'Aventin[1]. Tite-

[1] Tit. Liv. XXIV, 16 : Beneventani omnes turbâ effusâ quùm obviàm ad portas exissent, complecti milites, gratulari, vocare in hospitium. Apparata convivia omnibus in propatulo ædium fuerant : ad ea invitabant, Gracchumque orabant, ut epulari permitteret militibus. Et Gracchus ità permisit, in publico epularentur omnes. Ante suas quibusque fores prolata omnia : pileati aut lanâ albâ velatis capitibus volones epulati sunt, alii accubantes, alii stantes, qui simul ministrabant vescebanturque. Digna res visa, ut SIMULACRUM celebrati ejus diei Gracchus, postquàm

Live, en rapportant ce fait, se sert du mot *simulacrum,* dont la valeur, indubitablement fixée en cet endroit par toutes les circonstances qui l'accompagnent, demeure acquise à l'histoire de l'art dans une foule de cas semblables; et le sujet de cette peinture, tel qu'on peut le concevoir d'après le récit de l'historien, même en le réduisant à quelques groupes principaux, à quelques épisodes caractéristiques, devient un élément précieux pour la connaissance de ces peintures romaines qui représentaient des traits de l'histoire militaire contemporaine, et formaient dans les temples de Rome républicaine une décoration aussi brillante que patriotique.

Six années s'étaient à peine écoulées depuis le triomphe de Sempronius Gracchus, que la célébration de celui de Paul-Émile, en l'an 168 avant notre ère, étala sous les yeux des Romains, avec ce luxe extraordinaire de peintures et d'autres chefs-d'œuvre de l'art grec, un *tableau,* relatif aux victoires mêmes de Paul-Émile, peint à cette occasion, et destiné à en rehausser l'éclat. Les détails que nous a transmis Pline à ce sujet[1] sont au nombre des plus curieux qui appartiennent à l'histoire de l'art. Paul-Émile, qui avait appris

Romam rediit, PINGI juberet iu æde Libertatis, quam pater ejus in Aventino, ex multatitiâ pecuniâ faciendam curavit dedicavitque. Ce beau passage n'avait pas échappé à Winckelmann; voy. sa *Stor. dell' Arte,* t. III, p. 171-2, ed. Prat.

[1] Plin. XXXV, II, 40 : Metrodorus erat pictor, idemque philosophus magnæ in utrâque scientiâ auctoritatis. Itaque cùm L. Paulus, devicto Perseo, petisset ab Atheniensibus, ut sibi quàm probatissimum philosophum mitterent ad erudiendos liberos, itemque PICTOREM ad TRIUMPHUM EXCOLENDUM, Athenienses Metrodorum elegerunt, professi eumdem in utroque desiderio præstantissimum : quod ità Paulus quoque judicavit. L'année qui précéda le triomphe de Paul-Émile avait vu la célébration de celui de Cn. Octavius, obtenu à l'occasion de sa victoire navale sur Persée, Tit. Liv. XLV, 35; Vell. Paterc. I, 9, 5. Ce dut être à cette époque, et pour rehausser l'éclat de ce triomphe, que Cn. Octavius fit construire, près du cirque Flaminius, un portique, d'ordre corinthien, cité par Pline, XXXIV, 3, lequel fut aussi décoré de peintures, à en juger d'après les expressions de Velleius Paterculus, II, 1, 3 : *Tùm in*

à aimer la Grèce en la voyant de près, et qui connaissait par elle le prix de la gloire, s'était adressé aux Athéniens, afin d'obtenir d'eux, à la fois, un philosophe, pour élever ses enfants, et un *peintre, pour orner son triomphe;* et les Athéniens, heureux de trouver l'un et l'autre dans un même homme, lui envoyèrent Métrodore, comme leur plus savant philosophe et leur plus habile peintre. Pline ajoute que le suffrage de Paul-Émile justifia ce choix des Athéniens; ce qui nous autorise nous-même à croire que le tableau de Métrodore exécuté pour le triomphe de Paul-Émile, fut digne de son auteur et de son sujet. Mais ce n'est pas à cette seule notion que se borne l'utilité du témoignage de Pline. Nous y apprenons encore que, dès cette époque, ces sortes de travaux de peinture, auxquels l'aristocratie romaine devait attacher tant de prix, s'exécutaient par la main d'artistes grecs qui, attirés à Rome par l'espoir de récompenses, se consolaient de l'abaissement de leur patrie en initiant leurs maîtres à l'amour et à la pratique des arts, et vengeaient ainsi la Grèce de ses revers par la main même de ses enfants. Nous savons, d'ailleurs, par le témoignage de Plutarque, que Rome, au temps de Paul-Émile, était remplie non-seulement de *grammairiens,* de *sophistes,* de *rhéteurs*, race d'hommes qui pullulaient alors dans la Grèce,

Circo Cn. Octavius, multò amœnissimam (porticum). Ce *Porticus Octavia*, que Festus, *Fragm.* libr. XIII, p. 186, ed. Lindemann., distinguait de l'autre portique du même nom, bâti par Auguste, près du théâtre de Marcellus, en l'honneur de sa sœur Octavie, avait dû recevoir sur ses murailles des peintures relatives à la défaite navale de Persée; c'est du moins ce qu'affirme Dacier, dans sa note sur ce passage de Festus, p. 543, ed. Lindemann.; et cette assertion se trouve reproduite dans l'*Ichnograph. vet. Rom.* tab. II, p. 11, not. 18), mais sans que j'aie pu découvrir sur quel témoignage antique, sur quel texte positif elle était fondée. Les topographes de Rome antique, Donati, *Roma vetus*, I, XX, p. 77, et Nardini, *Roma antica*, t. III, p. 10, sgg. et 43, ed. Nibby, qui ont recueilli la plupart des renseignements classiques concernant les deux portiques, ne donnent aucune lumière à ce sujet.

mais encore de *statuaires* et de *peintres*[1]; et il n'est pas douteux que les travaux d'art exécutés alors dans les édifices publics de Rome ne fussent confiés à ces artistes étrangers. Tite-Live signale l'émigration d'*artistes grecs* à Rome, *par troupes*, particulièrement en l'an de Rome 566, à l'époque de la célébration des jeux voués par M. Fulvius[2]; et l'on peut juger, d'après le dénombrement des grands travaux, tels que *ponts*, *théâtres*, *temples*, *basiliques*, *portiques*, entrepris à Rome en 573, et dans le cours des années suivantes, dénombrement fait par Tite-Live[3], quel utile et honorable emploi de leurs talents trouvaient alors à Rome cette foule d'architectes, de statuaires et de peintres, que l'appât de la fortune et de la gloire y attirait de tous les points de la Grèce. Nous apprenons encore par le trait de ce peintre grec d'Alexandrie, dans la maison duquel le roi d'Égypte, Ptolémée Philométor, reçut à Rome l'hospitalité[4], à quel degré d'opulence étaient déjà parvenus ceux de ces artistes étrangers qui se distinguaient le plus dans l'exercice de leur profession, à l'époque de cette première ferveur des Romains pour les arts de la Grèce. Ce n'est donc plus une simple présomption que d'admettre, sur l'autorité de pareils témoignages, l'existence à Rome de peintures exécutées dans le même système que celui des Grecs, et placées de la même manière, puisque ce fait résulte de la nature même de ces *tableaux*, *portés* dans la pompe du triomphe, puis *dédiés* dans les temples, et de la certitude acquise que ces peintures étaient pour la plupart l'ouvrage d'artistes grecs.

[1] Plutarch. *in Paul. Æmil.* § 6, t. II, p. 254, Reisk. : Οὐ γὰρ μόνον Γραμματικοὶ καὶ Σοφισταὶ καὶ Ῥήτορες, ἀλλὰ καὶ Πλάσται καὶ ΖΩΓΡΆΦΟΙ, κ. τ. λ.

[2] Tit. Liv. XXXIX, 22 : Per dies decem apparatos deindè ludos M. Fulvius, quos voverat Ætolico bello, fecit. MULTI ARTIFICES ex Græciâ venerunt, honoris ejus causâ.

[3] Tit. Liv. XL, 51.

[4] Valer. Maxim. V, 1 : Ac se in hospitium Alexandrini pictoris contulerat. Conf. Boerner. *de Privileg. Pictor.* p. 103.

Nous ne savons pas de quel genre étaient les peintures de Pacuvius, dans le *temple d'Hercule*, au Forum Boarium. Pline, en les vantant, surtout en considération de leur auteur, qui était un citoyen romain, célèbre à double titre, comme poëte et comme peintre, ne s'explique pas sur leur sujet, ni sur leur nature[1]. Toutes les conjectures qu'on pourrait se permettre à cet égard seraient donc gratuites, conséquemment sans valeur; et tout ce qu'on peut dire de certain, c'est qu'à cette époque, vers l'an 154 avant notre ère[2], il y avait plus d'exemples de *peintures sur bois*, consacrées dans les temples de Rome, à un titre quelconque, qu'il ne pouvait y en avoir de *peintures sur mur*[3]. Mais trois ou quatre ans plus tard, nous trouvons un *tableau de bataille*, exécuté pour une occasion si importante, et exposé sur le Forum avec des circonstances si remarquables, que cette peinture devient un des éléments les plus curieux de la question qui nous occupe. Il s'agit de la *prise de Carthage* représentée dans un *tableau*, où L. Hostilius Mancinus, qui le premier était entré dans la place, occupait, à ce titre, le premier rang, au grand chagrin de Scipion Æmilien, et où la ville ennemie, avec ses remparts, l'armée romaine, avec ses travaux et ses dispositions d'attaque, se voyaient peintes dans le plus grand détail. Pline, à qui nous devons ce précieux document[4], ajoute que le *tableau fut exposé*

[1] Plin. XXXV, 4, 7 : Proximè celebrata est in Foro Boario, æde Herculis, Pacuvii pictura.

[2] Lanauze, *Mém. de l'Acad.* t. XXV, p. 290 ; voy. Sillig, *v.* Pacuvius, p. 310.

[3] L'argument qu'on pourrait tirer, en faveur de cette dernière supposition, de ce que Pline cite cette peinture de Pacuvius *immédiatement* après celle de Fabius, *proximè celebrata est*, cet argument, dis-je, pécherait par sa base, attendu que, dans la pensée et dans la phrase de Pline, le rapprochement des deux peintures n'est pas motivé par la nature des travaux, mais par la patrie et par la condition des auteurs, qui étaient l'un et l'autre citoyens romains.

[4] Plin. XXXV, 4, 7 : L. Hostilius Mancinus, qui primus Carthaginem irruperat, situm ejus expugnationesque DEPICTAS

publiquement sur le Forum, et que Mancinus lui-même, debout près de la peinture, en expliquait au peuple charmé les nombreux détails, avec une complaisance qui reçut sa récompense aux prochains comices : le héros de la peinture fut nommé consul. Je croirais faire injure à l'intelligence de mes lecteurs, si je pensais qu'il fût nécessaire d'insister sur le sujet de ce *tableau,* et sur les circonstances de cette exposition, pour en inférer que cette *peinture* fût *sur bois.* Personne n'en pourrait douter; mais ce qu'il importe de remarquer ici, c'est combien ces sortes de *tableaux de bataille,* exécutés à Rome en des occasions semblables, par la main d'artistes grecs, devaient embrasser d'objets divers et contenir de figures de toute espèce; celui que je viens de citer doit appartenir à l'an 147 avant notre ère, l'année même qui précéda l'exposition publique faite à Rome des *tableaux* enlevés de Corinthe par Mummius[1].

Une notion plus importante qui résulte du détail des faits exposés jusqu'ici, c'est que, l'emploi de la peinture étant devenu un des éléments essentiels de la célébration du triomphe à Rome, la pratique de cette *peinture sur bois* dut être très-familière aux Romains; et cette induction se justifie par un témoignage rendu à l'occasion du triomphe de Scipion Africain, en l'an de Rome 551, et qui concerne la forme du triomphe en général. Effectivement, voici comment s'exprime Appien[2], dans le passage que je viens d'indiquer, au sujet des *peintures* qui ornaient la pompe de cette grande solennité nationale : πύργοι τε παραφέρονται, μιμήματα τῶν εἰλημμένων πόλεων, καὶ ΓΡΑΦΑ'Ι, καὶ ΣΧΗ'ΜΑΤΑ τῶν γεγονότων. Par ces

PROPONENDO in Foro, et ipse assistens populo spectanti singula enarrando : quâ comitate, proximis comitiis consulatum adeptus est.

[1] Lanauze, *Mém. de l'Acad.* XXV, 291.

[2] Appian. *Punic.* VIII, 66, t. I, p. 387, ed. Schweigh.

dernières expressions, l'auteur entend évidemment les *tableaux de bataille* et d'*événements militaires*, que Tite-Live appelait en pareille occasion : *simulacra pugnarum picta;* et la généralité de cet usage, telle qu'elle résulte encore du témoignage formel de l'écrivain : καὶ ὁ τρόπος, ᾧ καὶ νῦν χρώμενοι διαλελοῦσιν, ἔστι τοιόσδε, n'est pas plus sujette à controverse que le sens même de ces paroles[1]. J'ajoute ici, pour compléter cette notion grave et curieuse, qu'il était d'usage d'ajouter à ces peintures triomphales des inscriptions explicatives, rédigées en vers saturniens; lesquelles inscriptions, tracées elles-mêmes sur des *tablettes de bois*, σανίδια[2], *se fixaient* dans le Capitole, et devenaient ainsi autant de monuments authentiques des victoires du peuple romain, exposés à tous les regards dans le sanctuaire de l'empire, autant de pages de ses annales publiques, et conséquemment les glorieux feuillets de ce grand et magnifique livre. A cet égard, nous avons le témoignage formel d'un grammairien latin[3]; et, ce qui vaut bien mieux encore, nous possédons quelques exemples de ces *Inscriptions de Triomphe*, *Tituli Victo-*

[1] C'est bien certainement à tort que le savant Morcelli, *de Styl. Inscript.* t. I, p. 332, a confondu les *peintures* indiquées ici par Appien, avec les *Tituli Victoriæ*, qui étaient des *inscriptions* tracées sur des *tables de bois*, et rédigées à l'occasion du *triomphe*, dont elles formaient la *préface*, suivant l'expression de Pline. Le texte d'Appien ne comporte aucune incertitude; et l'interprétation latine admise par Schweighäuser : TABULÆque PICTÆ, *quibus res gestæ ad vivum exprimuntur*, ne saurait être contestée par personne.

[2] C'est l'expression employée par un historien grec, Xiphilin, IV, à l'occasion du triomphe, ou plutôt de la parodie de triomphe célébrée par Néron : Ἕτεροι ΣΑΝΙΔΙΑ ἐπὶ δεράλων ἀναλεινοντες, ἐν οἷς ἀγῶνος ὄνομα. J'ajoute que les *peintures*, de même que les *simulacres*, en métal ou en ivoire, de *Villes* et de *Peuples conquis*, se portaient dans des machines nommées *pegmata*, lesquelles avaient quelquefois jusqu'à *trois* ou *quatre étages*, πήγματα τριώροφα, καὶ τετρώροφα, Joseph. *de Bell. Judaïc.* VII, 17; et dont la construction ainsi que la décoration constituaient une des merveilles de la célébration du triomphe; voyez, au sujet des *pegmata*, Bulenger, *de Triumpho*, c. XXVI; cf. J. Lips. *de Amphitheatr.* c. ult.

[3] Atil. Fortunatian. *in Art.* p. 2680, ed. Putsch. : *Apud nostros in* tabulis antiquis,

riæ, telles que celle de T. Sempronius Gracchus, conservée par Tite-Live[1]; et celle de Pompée, que Pline appelle la *Préface du triomphe*[2]; sans compter quelques fragments d'inscriptions semblables, relatives aux triomphes d'Acilius Glabrion et d'Æmilius Regillus[3]. Tous ces faits, qui concernent et les *peintures de triomphe*, publiquement *exposées* durant la cérémonie, puis *dédiées* dans les temples, et les *inscriptions de triomphe, fixées* dans le Capitole, s'accordent si bien entre eux pour nous donner la même idée de ces divers monuments du pinceau, *écrits* et *figurés*, au sujet desquels les écrivains latins emploient toujours la même expression, celle de *tabulæ*, qu'il ne saurait y avoir lieu à la moindre incertitude.

Arrêtons-nous un moment à ce point, pour considérer combien, dans cet intervalle de soixante années à peine, qui s'écoula entre le triomphe de Marcellus, vainqueur de Syracuses, et celui de Mummius, destructeur de Corinthe, il avait dû s'amasser à Rome de peintures, *toutes sur bois*, tant celles qui avaient été emportées de la Grèce, que celles qui s'étaient exécutées à Rome, pour tant de victoires, dont la Sicile, la Grèce et l'Asie entière avaient été le théâtre et avaient fourni les trophées. C'est de ce point de vue qu'il faut envisager désormais le développement de l'art chez les Romains, à partir du milieu du second siècle avant notre ère; et c'est pourtant une observation qui a échappé au savant académicien. Mais si c'est pour moi un devoir de signaler cette imperfection dans son travail, je ne me charge pas du soin d'expliquer comment

quas triumphaturi duces in Capitolio figebant, *victoriæ suæ* titulum, *saturniis versibus, prosequebantur.*

[1] Tit. Liv. XLI, 28; voyez plus haut, p. 306, not. 2).

[2] Plin. VII, 26, 27; voy. cette inscription, suppléée et distribuée comme elle dut l'être, par Morcelli, *de Styl. Inscr.* t. I, p. 343.

[3] Ces fragments, empruntés au même grammairien, ont été recueillis, avec des observations savantes et curieuses, par Rycquius, *in Capitol.* c. XXIX, p. 295-98.

un critique qui n'a trouvé à citer de peintures romaines *de la république* que celles des *temples de Salus* et de *Cérès*, avec celles du *temple de l'Honneur et de la Vertu, du temps de Vespasien*, a pu passer tout à fait sous silence, et semble avoir complétement ignoré un si grand nombre de peintures qui démontrent si bien l'usage que les Romains firent de l'art de peindre, pour leur propre compte, bien que par des mains étrangères, et la part qu'obtinrent ces peintures dans la décoration publique de Rome.

Si les auteurs de l'histoire politique de Rome avaient donné plus de place aux faits de l'histoire de l'art, qui ne leur semblaient pas dignes d'autant d'attention, nous connaîtrions avec certitude une multitude de détails qui exciteraient aujourd'hui notre intérêt, et qui ne font qu'irriter notre curiosité. Cependant, avec ce peu de renseignements épars et incomplets qui nous restent, nous pouvons encore nous former quelque idée de ces pompes du triomphe, rehaussées par l'éclat de la peinture, et de cette décoration de Rome produite par le même moyen. Ainsi nous savons que dans le triomphe de L. Scipion Asiatique, indépendamment de ce *tableau de sa victoire* qu'il consacra au Capitole, figuraient, au nombre de *cent trente-quatre*, des *images peintes de Villes* personnifiées, *Oppidorum simulacra*[1], telles que cette *image de Syracuses prise, simulacrum Syracusarum captarum*, qui avait paru au triomphe de Marcellus; telles encore que celle d'*Ambracie captive, Ambraciam captam*, qui avait été destinée au triomphe de M. Fulvius. Le même luxe de *figures peintes* de *Villes captives, species simulacrorum*[2], fut

[1] Tit. Liv. XXXVII, 59 ; cf. Ciceron. *in Pison.* 25 : SIMULACRA *Oppidorum.*

[2] Vell. Paterc. I, 9. Cette expression doit s'expliquer ici par celle de l'Abbréviateur de Tite-Live, *Epitom.* XLVIII : *Imaginum specie*, qui a rapport à l'*apparition des images* des ancêtres promenées dans la pompe des funérailles ; voy. Eichstaedt, *de Imaginib.* I, 63, 6).

étalé au triomphe de Paul-Émile; et l'on ne saurait douter, d'après de pareils exemples, que ce genre de peintures ne constituât dès lors un élément essentiel de la célébration des triomphes romains. En effet, on n'a pas oublié que le mot *simulacrum,* employé dans cette circonstance, désigne spécialement une *image peinte sur bois;* les passages de Tite-Live où il est question des *peintures* exécutées à peu de distance pour C. Sempronius Gracchus : SIMULACRA *pugnarum picta,* et pour Tibérius Gracchus : SIMULACRUM *pingi juberet,* suffiraient seuls pour le prouver; et cet autre passage de Cicéron, concernant la *peinture* de l'*Hélène* de Zeuxis[1] : *Helenæ se pingere* SIMULACRUM *velle dixit,* achève de montrer que la même expression, avec cette acception particulière, s'employait habituellement dans le langage des écrivains latins de cet âge[2]. Comment pourrait-on d'ailleurs concevoir une suite de figures, telles que celles qui apparurent dans le triomphe de Cornélius Balbus sur le pays des Garamantes, consistant en *images de Villes,* de *Nations,* de *Fleuves,* de *Montagnes,* et offrant pour ainsi dire aux yeux toute une géographie de l'Afrique personnifiée[3], si ce n'étaient pas des *figures peintes,* et *peintes* sur des *panneaux de bois mobiles, à l'encaustique, cum divite cerâ,* ainsi que s'exprime un poëte latin

[1] Ciceron. *de Invent.* II, 1.

[2] C'est aussi l'opinion du savant antiquaire danois Petersen, *allgemeine Einleitung in das Studium der Archäologie*, p. 68, 164), 165).

[3] Plin. V, 5 : *Ipsum in triumpho omnium aliarum Gentium Urbiumque nomina ac* SIMULACRA *duxisse, quæ iere hoc ordine : Tabidium oppidum, Niteris natio,... Mons nomine Niger,... Flumen Nathabus,* etc. Il ne faut pas confondre ces *simulacra Gentium Urbiumque,* portés dans la pompe du triomphe, avec les *simulacra Gentium* exposés près du théâtre de Pompée, sous le portique dit *ad Nationes,* et qui étaient des statues de bronze, Sueton. *in Neron.* 46; conf. Casaubon. *ad h. l.* Souvent aussi les figures des Villes et des Nations conquises étaient sculptées *en bois* ou en *ivoire,* Quintilian. *Instit. Orat.* VI, 3, 7 : Cùm in triumpho Cæsaris EBOREA OPPIDA essent translata, et post dies paucos Fabii Maximi LIGNEA ; en sorte qu'il devient assez difficile de déterminer à quelle classe de *figures peintes* ou

du dernier âge[1]? Comment enfin interpréterait-on autrement l'appareil du triomphe de Germanicus, célébré l'an 17 de notre ère, tel qu'il est décrit par Tacite[2] : *vecta spolia, captivi*, SIMULACRA *Montium, Fluminum,* PRÆLIORUM? car ici le mot *simulacra* joint à *prœliorum,* ne peut s'entendre que de *tableaux de batailles;* et ce mot acquiert évidemment la même valeur pour les *images* de *Fleuves* et de *Montagnes* comprises dans la même énumération. C'est d'ailleurs ce qui résulte, sans aucune ombre d'équivoque, de la circonstance rapportée par Dion Cassius, que, dans le nombre des *images* que l'on vit paraître aux funérailles d'Auguste, figuraient les *représentations peintes* des *Nations* qu'il avait conquises, *chacune avec les attributs qui lui étaient propres*[3] : τά τε ἔθνη πανθ' ὅσα προσεκτήσατο, ἐΠΙΧΩΡΙΩΣ σφίσιν ὡς ἕκαστα ἈΠΕΙΚΑΣΜΈΝΑ, ἐπέμφθη.

Du moment que la peinture avait été chargée de représenter, dans la célébration du triomphe, les Villes et les Nations vaincues, ainsi que les principaux faits d'armes, on doit croire que cet art, pratiqué par des mains grecques avec toute l'expérience qu'elles avaient acquise, se signala par de nombreux et excellents travaux; et c'est à peine si, dans la destruction

sculptées doit se rapporter le mot *simulacrum,* à moins de circonstances particulières qui aident à les distinguer.

[1] Sidon. Apollin. *Carm.* v, 596-7 : Cum divite cerâ PINGES Cyniphii captiva mapalia Bocchi.

[2] Tacit. *Annal.* II, 41 ; cf. Ovid. *Pont.* 2, 1 ; Horat. *Epist.* II, 1, 191 ; Flor. IV, 2. Add. Zonar. *Annal.* II, 32 : Καὶ ἐν ΕΙΚΟΣΙ τά τε αἰχμάλωτα φρούρια ἠσκημένα, πόλεις τε ἢ ὄρη, ἢ πολαμοὺς, λίμνας, θαλάσσας, τά τε σύμπαντα ὅσα ἑαλώκεσαν.

[3] Dion. Cass. LVI, 34, 833, Reimar. Cet usage romain avait eu, comme tant d'autres, son principe et son modèle chez les Grecs. Les *personnifications* de *Villes* et de *Peuples,* telles qu'on les connaît par la célèbre base de Pouzzoles, avaient été réalisées, dans la Grèce, à presque toutes les époques et de presque toutes les manières ; et l'un des traits les plus curieux que je puisse citer à cet égard est celui du nombreux cortége de *Femmes* qu'on vit apparaître dans la *Pompe* de Ptolémée Philadelphe, vêtues des costumes les plus riches et les plus variés, avec les *ornements* propres à chacune d'elles, et toutes avec des *couronnes d'or,* Callixen. *apud* Athen. V, 201, E, p. 277, Schw.

complète de ces ouvrages et dans la rareté des documents historiques, nous pouvons nous en former aujourd'hui une faible idée. Les accidents si variés de la guerre en tant de pays divers, le costume et la physionomie des peuples, les productions de la nature et les monuments de l'art, tout ce qui formait le sujet de ces tableaux et tout ce qui en décorait la scène, offrait au talent des peintres un champ aussi vaste que favorable; et s'il est permis d'en juger par un petit nombre de traits que l'histoire nous a conservés, l'art de peindre, en s'exerçant sur tant de motifs divers, n'était pas resté au-dessous de sa tâche, ni les artistes au-dessous de leurs héros. Ainsi nous apprenons que C. Marius, échappé de sa prison de Minturne, consacra plus tard, *dans le temple de Marica,* la divinité du lieu, un *tableau peint* représentant cette suite d'aventures terribles ou propices, qui avaient marqué cette époque si agitée de sa brillante carrière[1]; et il y avait là sans doute une ample matière à de belles compositions, même en réduisant ce sujet si fécond à un choix d'épisodes rendus par autant de groupes principaux. L'histoire de l'heureux rival de Marius nous offre un trait analogue dans une circonstance différente. Sylla s'était fait peindre recevant de l'armée romaine, sous les murs de Nola, la couronne obsidionale[2]; l'on conçoit, d'après cette seule indication donnée par Pline, quelle pouvait être l'importance d'une composition de ce genre, où figuraient Sylla sur le devant du tableau, puis un camp romain avec ses principaux personnages, et les remparts de Nola en perspective; et ce que Pline ajoute, que le tableau fut placé dans la *Villa Tusculana* de Sylla, qui appartint depuis à Cicéron,

[1] Plutarch. *in Mar.* § 40, t. II, p. 879, Reisk.: Ὑστερον ΠΙΝΑΚΑ τῶν πράξεων ἐκείνων γραψάμενος ἀΝΕΘΗΚΕΝ εἰς τὸ ἱερόν. Tite-Live cite le *lucus Maricæ,* au voisinage de Minturne, XXVII, 37.

[2] Plin. XXII, 6.

prouve le mérite de cet ouvrage, d'après l'intérêt qu'il inspirait à Sylla. Mais c'est surtout dans la célébration du triomphe de Pompée, un des plus magnifiques qui aient pu être donnés en spectacle aux Romains, qu'apparut dans tout son éclat, avec tout son avantage, cet emploi de la peinture consacrée à retracer, à rendre sensibles à tous les yeux, avec l'aspect de lieux éloignés et de nations étrangères, cette foule d'accidents terribles ou pathétiques qui avaient signalé la victoire des armes romaines.

Deux historiens grecs, Plutarque[1] et Appien[2], nous ont transmis le détail, encore bien incomplet sans doute, des objets qui servirent à l'ornement de ce triomphe. En nous bornant à ce qui fait le sujet de nos recherches actuelles, on y vit figurer les statues de Pharnace et de Mithridate, qui étaient *d'argent,* et qui avaient été transportées du Pont à Rome : ce trait est confirmé par Pline[3]; puis, venaient les *portraits* de Tigrane et de Mithridate, représentés dans les principales circonstances de leur défaite : ΕΙ'ΚΟ'ΝΕΣ παρεφέρονΊο Τιγράνους καὶ ΜιθριδάΊου, μαχομένων τε καὶ νικωμένων καὶ φευγόνΊων ; après quoi, se déployait une *suite de tableaux,* où le *siége* de Mithridate, et sa *fuite,* étaient *représentés en peinture;* la *mort de Mithridate* lui-même, et *celle des vierges qui avaient voulu s'associer à sa destinée,* formaient le dénoûment de ce long et terrible drame : αἵ τε Παρθένοι αἱ συναποθανεῖν αὐτῷ ἑλόμεναι

[1] Plutarch. *in Pomp.* § 45, t. III, p. 798-99, Reisk.; voy. Petersen, *Einleitung,* etc. 75, 97).

[2] Appian. *Mithridat.* § 117.

[3] Plin. XXXIII, 12, 54 : Jàm enim triumpho Magni Pompei reperimus translatam Pharnacis,..... argenteam statuam : item Mithridatis Eupatoris. Nous devons aussi à Pline de nous avoir conservé l'*inscription triomphale* de Pompée, *Titulus Victoriæ,* lib. VII, c. 26, § 27 ; voyez, au sujet de cette inscription, indiquée par Appien en des termes qui prouvent bien qu'elle était sur *panneau de bois :* ΠαρεφέρεΊο δὲ ᾗ ΠΙ'ΝΑΞ ἐγγεγραμμένων τῶνδε, Morcelli, *de Styl. Inscript.* t. I, p. 37 et 343.

ΠΑΡΕΖΩΓΡΆΦΗΝΤΟ; et pour que rien ne manquât à ces images de deuil fournies à l'art par la nombreuse famille de Mithridate, on vit paraître à la fin des *peintures* représentant *ses fils* et *ses filles, dont la mort avait précédé la sienne* : καὶ προαποθανόντων υἱέων καὶ θυγατέρων ἦσαν ΓΡΑΦΑΙ'. Assurément, rien n'avait été oublié de ce qui pouvait intéresser les Romains dans ce triomphe de l'homme proclamé *Grand* par excellence; et l'on doit présumer que l'art, dans une occasion si favorable, ne s'était pas montré indigne de son sujet et de son héros.

La dernière de ces solennités républicaines fut celle dont Jules-César donna le spectacle à sa patrie, en retour de la liberté qu'il lui avait ravie. Le triomphe, ou plutôt les triomphes qui couronnèrent cette nombreuse et brillante suite de victoires dues au génie du dictateur, offrirent autant de richesse et de diversité par la matière des objets qui y figurèrent, que par la nature des événements qu'ils rappelaient, et celle des pays et des peuples qui en fournissaient le sujet. Chacun de ces *cinq triomphes* était représenté au moyen de *figures, simulacra*, sculptées en deux sortes de bois divers, l'*acanthe* et le *citronnier*, en *écaille de tortue*, en *ivoire* et en *argent*[1]. Quant à la *peinture*, elle avait été employée à représenter les événements les plus tragiques et les personnages les plus illustres de ce grand drame des guerres civiles, en une suite de *portraits* et de *tableaux*[2] : παρήνεγκεν....ἐν τοῖσδε τὰ παθήματα ἅπαντα καὶ τοὺς ἄνδρας

[1] Vell. Paterc. II, 56; conf. Liv. *Epitom.* libr. CXVI; Flor. IV, 2, 89; Sueton. *in Cæsar.* 37; Dion. Cass. XLIII, 42; Quintilian. VI, 3; Plutarch. *in Cæsar.* § 55; voy. Morcelli, *de Styl. Inscript.* t. I, p. 344.

[2] Appian. *Bell. civil.* II, 101, t. II, p. 314, Schw. Les doutes élevés par un critique, Baumgarten, *ad Histor. Univ.* t. XI, not. 484, contre l'exposition des *images* de L. Scipion et de Caton, doutes qui se fondaient en grande partie sur le silence de Dion et de Plutarque, ne sauraient prévaloir sur une assertion aussi positive et aussi circonstanciée que celle d'Appien; et tel paraît avoir été aussi l'avis de son savant éditeur, *Annot.* t. III, p. 771.

ἐν ΕΙΚΌΣΙ καὶ ποικίλαις ΓΡΑΦΑΪΣ. L'historien qui nous a transmis ces détails curieux ajoute que, parmi ces grands citoyens, martyrs de la liberté publique et victimes de l'ambition de César, il ne manquait que l'*image* de Pompée, que César lui-même avait craint d'exposer à la douleur trop vive et trop récente du peuple romain. Mais qui ne serait ému, comme le furent les Romains de cet âge, à l'apparition de ces peintures où la mort tragique d'un L. Scipion, se laissant tomber dans la mer, après s'être frappé de sa propre main, d'un Pétreïus, se donnant la mort au milieu d'un repas, d'un Caton, déchirant lui-même ses entrailles, était représentée avec tant de naturel et de vérité que le peuple, malgré sa terreur, ne pouvait s'empêcher de gémir; qui ne serait, dis-je, ému à la seule indication de tant d'images pathétiques, qui fournissaient à la peinture de si nobles sujets, et qui sans doute avaient été réalisées par des mains habiles, avec tant de mérite, pour avoir produit tant d'impression? L'historien que je cite rapporte encore qu'à la vue des lâches Achillas et Pothinus, si dignes de la mort des traîtres, le peuple romain applaudit, comme il éclata de rire à la fuite honteuse de Pharnace : Ἀχιλλᾷ δ' ἐφήσθησαν καὶ Ποθεινῷ, καὶ τὴν Φαρνάκους φυγὴν ἐγέλασαν; et ce dernier trait qu'il ajoute à son tableau sert à montrer quelle variété de sujets, et sans doute aussi de styles et de manières, régnait dans ces peintures, expressions fidèles des succès militaires et des passions politiques du peuple romain, et, à ce double titre, monuments si intéressants de son histoire et de son génie, dont nous ne saurions trop déplorer la perte et essayer avec trop de soin de rétablir les moindres souvenirs dans l'histoire de l'art, pour en former au moins une page qui manquait encore dans cette histoire.

La peinture continua d'embellir ces triomphes, qui ne ces-

saient de s'enrichir[1], avec le progrès toujours croissant de la puissance romaine, avec le goût de plus en plus éclairé des arts et des monuments de la Grèce. Le triple triomphe célébré par Auguste, en trois jours consécutifs[2], dut surpasser tout ce qu'on avait vu jusque-là de magnificences dans ce genre; et Pline nous apprend qu'Auguste lui-même voulut en conserver deux monuments, les plus propres à en perpétuer la mémoire, c'est-à-savoir, *deux tableaux,* l'un desquels représentait la *Guerre heureusement accomplie,* l'autre, *son propre Triomphe;* tous les deux placés dans la partie la plus fréquentée de son Forum[3]. Du reste, le changement survenu à cette époque dans la forme du gouvernement sembla n'en avoir apporté aucun dans celle du triomphe. C'est ce qu'il est permis d'inférer de la célébration de celui de Cornélius Balbus, un des amis d'Auguste, telle qu'elle est indiquée par Pline[4], avec ce grand nombre de *simulacres,* ou de *figures peintes,* de *Peuples,* de *Villes,* de *Fleuves,* de *Montagnes personnifiées,* qu'on y vit apparaître; et comme, sous Tibère, ce prince si jaloux de son pouvoir et de la renommée d'autrui, cet usage républicain continuait encore d'être suivi, ainsi que nous l'a montré le détail donné par Tacite du triomphe de Germanicus[5]; comme

[1] La décadence de cette institution, à partir d'Auguste, a été remarquée par les auteurs anciens; voy. Paul-Orose, VII, 9; et c'était une conséquence de la nature même des choses, que, née avec la république, elle succombât avec elle. Mais c'est de l'importance politique du triomphe qu'il s'agit ici, et non de sa forme et de sa décoration. L'art y prit d'autant plus de part, que la liberté y en conservait moins; les peintures de victoires s'y multiplièrent, à mesure que les victoires devenaient plus rares. La déception fut de tout temps un moyen de gouvernement à l'usage de toutes les tyrannies.

[2] Dion. Cass. LI, 21; cf. Sueton. *in August.* § 41; Liv. *Epitom.* CXXXIII; Macrob. *Saturn.* I, 12; Serv. *ad* Virg. *Æn.* VIII, 714; Plutarch. *in M. Anton.* § 87.

[3] Plin. XXXV, 4 : Divus Augustus in Foro suo celeberrimâ in parte posuit TABULAS duas, quæ Belli pictam faciem habent et Triumphum.

[4] Idem, V, 5.

[5] Tacit. *Annal.* II, 41.

plus tard encore, sous Vespasien, le triomphe que cet empereur célébra, en commun avec Titus, à l'occasion de la conquête de la Judée, fut orné d'un luxe de *peintures* dont nous pouvons à peine nous faire une idée d'après la description si détaillée et si curieuse de Joseph[1]; comme enfin, il nous en est resté un dernier témoignage qui appartient presque à la dernière époque de l'empire, et qui n'en est que plus précieux à recueillir, dans l'*exposition publique* qui se fit à Rome des *tableaux* représentant les *Victoires* de Septime Sévère[2] : on doit croire que cette brillante institution ne périt à Rome qu'avec l'art lui-même et avec le dernier souvenir de la république.

On n'aurait encore qu'une idée imparfaite des nombreuses *peintures sur bois* qui durent se produire au sein de Rome républicaine, à partir du IIIe siècle avant notre ère, si l'on n'y joignait les *tableaux* qui s'exécutaient en beaucoup d'occasions solennelles, telles que l'*édilité obtenue*[3], la *célébration des jeux publics* ou des *cérémonies funéraires,* la *consécration des temples*[4].

[1] Joseph. *de Bell. Judaïc.* VII, 17 : *Διὰ πολλῶν δὲ* MIMHMA'TΩN *ὁ πόλεμος ἄλλως εἰς ἄλλα μεμερισμένος ἐναργεστάτην ὄψιν ἑαυτοῦ παρεῖχεν. Ἦν γὰρ ὁρᾶν χώραν μὲν εὐδαίμονα, δηουμένην, ὅλας δὲ φάλαγγας κλεινομένας πολεμίων, καὶ τοὺς μὲν φεύγοντας, τοὺς δ' εἰς αἰχμαλωσίαν ἀγομένους.... ἡ* TE'XNH *δὲ καὶ τῶν κατασκευασμάτων ἡ μεγαλουργία τοῖς οὐκ εἰδόσι τὰ γενόμενα τότε ἐδείκνυεν ὡς παροῦσι.*

[2] Herodian. III, 9, 21 : *Τὰς μάχας τε καὶ τὰς νίκας* ΔΗΜΟΣΙ'ΑΙΣ 'ΑΝΕ'ΘΗΚΕ ΓΡΑΦΑῖΣ. Ce passage a été récemment cité dans le *Thesaur. Ling. Gr.* ed. Paris. G. et L. Dindorf., *v.* Γραφή, comme un exemple de ce mot employé dans le sens de Πίναξ.

[3] Voy. plus haut, p. 41 et 66, l'exemple cité de l'édilité de Scaurus, et joignez-y les traits semblables rapportés par Cicéron, *in Verr.* IV, 59.

[4] On en a un exemple dans le procédé de Lucullus, empruntant à Mummius des *statues* et d'autres *ouvrages d'art* pour en décorer le portique du *temple de Felicitas*, dans la cérémonie de sa dédicace. Le trait est rapporté par Strabon, VIII, 381, et cet écrivain se sert du mot *ἀνδριάντων*, qui s'entend généralement de *statues.* Cependant, le traducteur latin, qui a rendu ici ce mot par *tabulas,* interprétation qui semble contraire à l'usage de la langue, pouvait bien avoir eu quelque raison de penser ainsi. Du moins, des grammairiens grecs sont-ils d'avis que le mot *ἀνδρίας*, qui signifie pro-

Dans ce nombre devraient être comprises au premier rang les *peintures de bûchers, rogi picti,* qui s'exécutaient certainement *sur bois,* ainsi que l'exigeait la nature même des choses. C'est de Pline que nous apprenons, avec un sentiment de surprise qu'il provoque lui-même en l'éprouvant, que l'abus de la peinture avait été porté *jusqu'à peindre les bûchers*[1] : *ne quis miretur et* ROGOS *pingi;* et Stace fait allusion à cet usage de son temps, plutôt qu'il n'exprimait celui des âges héroïques, dans ce vers de sa Thébaïde[2] : *et* PICTVRATVS *morituris floribus agger.* Or, il s'agit ici de cet échafaudage de plusieurs *édicules* ou *tabernacles* en retraite, dont nous connaissons parfaitement la forme et la disposition générale par les médailles impériales de *consécration,* et dont nous devons une description curieuse et détaillée à Hérodien[3], qui nous apprend, à l'occasion des funé-

prement *figure humaine,* a pu se prendre en certains cas pour une *peinture,* aussi bien que pour une *statue,* Beckker, *Anecdot.* I, 82 : Ἀνδρίας καὶ ἐπὶ τῆς ΓΡΑΦΗΣ; et p. 210 : Ἀνδριάντα σημαίνει καὶ τὴν ΓΡΑΦΗΝ. A la vérité, M. Hermann a contesté la valeur de ces témoignages, et pourtant il paraît bien positif que, dans ce passage de Scylax qu'il a cité lui-même, p. 321, ed. Gail. : Εν δὲ τῷ Βωμῷ εἰσὶ ΓΕΓΡΑΜΜΕΝΟΙ ΑΝΔΡΙΑΝΤΕΣ, il ne peut être question de *statues,* mais de *figures dessinées* ou *peintes sur un autel;* voy. Hermann, *de Pictur.* p. 4-5. Je n'opposerai pas à l'opinion du savant philologue de Leipsig celle d'historiens de l'art, tels que Winckelmann, *Stor. dell' Arte,* t. II, p. 1004, 30), ed. Prat., ou d'antiquaires, tels qu'Ansaldi, *de sacr. Tabul. pict. Usu,* p. 127, qui ont adopté cette interprétation du mot ἀνδριάντες, mais sans que leur opinion fasse autorité en de pareilles matières. Je n'alléguerai pas non plus, à l'appui de cette opinion, le sentiment de feu M. Völkel, *Archäol. Nachlass,* p. 91; mais j'avoue que ce passage de Strabon, qui paraît avoir échappé à l'attention de M. Hermann, ne me semble guère susceptible d'une autre interprétation que celle-là; et la circonstance même dans laquelle l'auteur grec emploie le mot ἀνδριάντων, c'est-à-savoir, à l'occasion d'une *dédicace de temple,* où il était si naturel que des *peintures* fissent l'office d'*ornements temporaires,* plutôt que des *statues,* me paraît offrir un argument très-grave en faveur de cette interprétation; j'ajoute qu'elle a été adoptée par M. Boettiger, *Andeutung.* p. 214.

[1] Plin. XXXV, 7, 31.

[2] Stat. *Thebaïd.* VI, 58.

[3] Herodian. IV, 3. J'ai peine à comprendre comment le savant et judicieux Morcelli a pu voir dans ces γραφαὶ ποικίλαι du texte d'Hérodien, des *inscriptions, ins-*

railles de Septime Sévère, que ces *bûchers,* construits uniquement *en bois,* étaient revêtus au dehors de *tapis brodés en or,* et ornés de *figures en ivoire* et de *peintures de toute espèce :* ἔξωθεν δὲ χρυσοῦφέσι στρωμναῖς, ἐλεφαντίνοις τε ἀγάλμασι, ΓΡΑΦΑΪΣ τε ποικίλαις κεκόσμηται. Mais si le luxe des *bûchers peints,* tels que nous les décrit Hérodien, était devenu dans le siècle de Pline un sujet d'admiration ou de critique, une sorte de merveille, il ne faudrait pas croire que l'invention en fût due au génie de Rome, ou à l'orgueil de l'empire. Ici encore, comme dans tout le reste, la Grèce avait servi de modèle à ses maîtres; et les Romains n'avaient fait que s'approprier des exemples créés ailleurs pour des dieux ou des tyrans, exemples qui se trouvaient tout naturellement à l'usage des empereurs. Certainement, le *bûcher*, πυρά, de Denys l'ancien, monument d'une telle élégance qu'il avait mérité d'être décrit par Timée ou par Philiste[1], devait offrir l'emploi de toutes les richesses de la *peinture sur bois,* jointes aux *bas-reliefs d'or* et *d'ivoire,* tel qu'on le retrouve, avec une magnificence inouïe, dans la description du *bûcher* d'Héphæs-

criptiones, tituli, d'après le seul motif qu'un *bûcher impérial,* tel que celui-là, *couvert de tapis précieux et de figures en ivoire,* n'avait pu laisser de place *picturatis tabulis;* voyez son traité, si docte d'ailleurs et rempli d'une érudition si saine, *de Styl. Inscript.* t. I, p. 332, ed. Patav. 1819, in-4°. J'ai déjà eu occasion de relever plus haut, p. 313, 1), une faute pareille, commise au même endroit par le même écrivain; et c'est à regret que je remplis encore ici le même devoir.

[1] Athen. v, 206, E, c. XL, p. 295, Schw.; cf. Dalecamp. *ad h. l.* L'expression employée par Théon, au sujet de ce *bûcher:* τῆς πυρᾶς τὴν ΠΟΙΚΙΛΊΑΝ, ne permet pas de douter que la *peinture* n'y eût été employée, comme l'*or,* l'*ivoire,* et les *tapis de pourpre;* cf. Plutarch. *in Pelopid.* § 34; voyez à ce sujet Goeller, Philist. *Fragm.* XLII, et Tim. *Fragm.* XCV, p. 166 et 282. Je rappelle à cette occasion le passage de Cicéron où il est question de ce *bûcher* magnifique, *de Natur. Deor.* III, 35 : *Atque in suo lectulo mortuus* (Dionysius), *in Tympanidis rogum illatus est;* passage qui a mis, depuis deux siècles, tant de critiques et d'antiquaires à la torture, et où le mot *Tympanidis,* tourmenté de mille manières, mais sans aucun résultat, cache, suivant toute apparence, le nom de l'architecte, auteur de cette construction funéraire; vid. Interprett. *ad h. l.* p. 673-676, ed. Creuzer.

tion, empruntée à l'ouvrage original d'Éphippus d'Olinthe, par Diodore de Sicile[1]; et c'est sans doute dans le même goût qu'était décorée la *pyra* érigée à l'occasion de la fête qui se célébrait à Tarse en l'honneur d'Hercule[2]. Mais ce trait de l'histoire de l'art, qui pourrait donner lieu à beaucoup de détails, m'éloignerait trop du sujet de mes recherches actuelles; et je dois me borner ici à une indication qui trouvera ailleurs tous les développements qu'elle comporte.

Je comprendrais encore dans la même classe de peintures qui s'exécutaient à Rome dans des occasions solennelles, ou pour une destination temporaire, et nécessairement *sur bois*, les *tableaux* représentant des *Combats de gladiateurs*, qui avaient lieu, comme l'on sait, à l'occasion de la mort de personnages illustres, pour orner la pompe des funérailles[3]. Ces jeux accomplis, et la cérémonie funèbre terminée, il était d'usage de consacrer un *tableau* qui en conservât l'image, et qui, après avoir été *exposé en public*, dans le Forum ou ailleurs, se déposait habituellement sous les portiques du célèbre temple de Diane Aricina, ou dans son enceinte. C'est ce que Pline nous

[1] Diodor. Sic. XVII, 115; cf. Athen. IV, 146, C, et X, 434, A. Voyez l'ingénieuse et savante *restauration* qu'a donnée de ce *bûcher d'Héphæstion*, M. Quatremère de Quincy, dans ses *Dissertat. sur différ. suj. d'Antiquité*, p. 206-208, en rapprochant le récit de Diodore de la description d'Hérodien, et en confrontant l'une et l'autre avec les médailles romaines de *consécration*, qui offrent le type de ce genre de monuments.

[2] Dion Chrysost. *Tarsic. Prior.* siv. *Orat.* XXXII, t. II, p. 22-23, Reisk. : Ἔπειθ' ὁ Ἀρχηγὸς ὑμῶν Ἡρακλῆς παραγένοιτο, ἥτοι ΠΥΡΑΣ οὔσης, ἣν πάνυ ΚΑΛΗΝ αὐτῷ ποιεῖτε. Les médailles de Tarse offrent la représentation de ce monument, qui a été pour moi l'objet d'un travail particulier, dans un mémoire qui embrasse toute une classe de *Monuments d'antiquité asiatique, comparés avec d'autres*, du même genre, produits par l'antiquité grecque.

[3] Voyez-en un exemple, qui me dispensera d'en citer d'autres, et qui se rapporte à T. Quinctius Flamininus, le libérateur de la Grèce, dans Tite-Live, XLI, 28. Le même historien avait déjà donné, XXXIV, 52, le détail des objets exposés dans le triomphe de T. Quinctius, qui dura trois jours entiers.

apprend[1], au sujet des jeux de gladiateurs célébrés à Antium par un affranchi de Néron, jeux dont *l'image exécutée en peinture* dut recevoir un tel développement, qu'*elle couvrit les murs des portiques publics,* avec une telle fidélité dans l'expression des personnages, qu'on y reconnaissait tous les combattants et tous les ministres des jeux, *chacun avec sa physionomie.* L'institution de cet usage est rapportée par Pline à l'exemple donné par C. Terentius Lucanus, vers l'an de Rome 572, 180 avant notre ère[2]. Ce fut en effet ce personnage qui commença à faire *peindre* des *Jeux de gladiateurs* et à *exposer en public* ces sortes de *peintures.* L'idée lui en fut suggérée par sa piété pour son aïeul, aux obsèques duquel trente couples de gladiateurs furent donnés en spectacle au peuple romain, sur le Forum, durant trois jours consécutifs; et le *tableau* qui en représentait l'image fut placé ensuite dans le *bois sacré* de Diane[3]: tel est, sur tous ces points, le témoignage précis de Pline; et c'est toute une classe de *peintures* romaines *sur bois* qui se trouve indiquée dans ce petit nombre de paroles. On sait, du reste, combien le goût de ces représentations devint populaire à Rome, à mesure que la fureur des jeux et des spectacles, dernière passion des Romains, leur tint lieu de presque toutes leurs libertés et de

[1] Plin. XXXV, 7 : Libertus ejus cùm daret Antii munus gladiatorium, publicas porticus INVESTIVIT picturâ, ut constat, gladiatorum ministrorumque omnium veris imaginibus redditis. On remarquera que Pline se sert ici du même mot *investivit,* que Cicéron avait employé au sujet des *tableaux qui couvraient les parois intérieures d'un temple de Syracuses,* et qui en furent enlevés par Verrès : *His autem tabulis interiores templi parietes* VESTIEBANTUR; *in Verr.* IV, 55. Un autre exemple de cette expression employée dans le même cas m'est fourni par Juvénal, *Sat.* XII, 100 : Legitimè FIXIS VESTITUR tota TABELLIS Porticus.

[2] Cette date résulte de la supposition de Vaillant, *Fam. Rom.* Terentia, n. 2, admise par Lanauze, *Mém. de l'Acad.* t. XXV, p. 290, que ce C. Terentius Lucanus est frère de Publius, maître du poëte Térence.

[3] Plin. XXXV, 7 : Pingi autem gladiatoria munera atque in publico exponi cœpta à C. Terentio Lucano. Is..... triginta paria in Foro per triduum dedit, TABULAMque PICTAM in nemore Dianæ POSUIT.

presque toutes leurs vertus antiques. Le *charbon* et la *craie* devinrent, aux mains de l'inexpérience grossière, les instruments habituels de ces *images de combats,* telles qu'Horace les avait sous les yeux à chaque coin de rue de Rome[1], et telles que nous les avons retrouvées sur plus d'une muraille de Pompeï.

Pour avoir une idée complète de tout ce qui s'exécutait à Rome de *peintures sur bois,* même à l'époque où la *peinture sur mur* avait envahi presque tout le domaine de la vie publique et privée, il faudrait encore comprendre dans cet examen les *tableaux votifs,* peintures du dernier ordre sans doute, si l'on n'y considère que le mérite de l'exécution, mais qui n'en constatent pas moins, par l'extension qu'avait prise cette branche subalterne de l'art dans la dernière période de l'antiquité, le procédé qui avait produit ses plus beaux ouvrages, et l'emploi qui en avait été fait dans un but sacré. Or, c'est un fait avéré par le témoignage de la littérature latine tout entière, que les *temples* de certaines divinités étaient *remplis,* ou, pour mieux dire, *couverts sur toutes leurs parois* de *tableaux votifs,* qui avaient rapport soit aux accidents de la navigation, soit aux infirmités humaines, aux peines de la vie, aux passions du cœur; en un mot, à tout ce qui affectait l'existence et détruisait la fortune, au sein d'une société travaillée par tant de vices. L'homme qui avait tout perdu par un naufrage trouvait dans la peinture qui en offrait l'image un moyen de réparer sa fortune; il se faisait peindre dans la situation la plus propre à exciter la compassion publique; et ce *tableau,* qu'il portait suspendu et qu'il promenait en tout lieu, devenait, en sa faveur, la plus éloquente recommandation et souvent la plus utile ressource. La représentation du naufrage plaidait la cause du naufragé; et

[1] Horat. *Serm.* II, 7, 98 : Prælia rubrica picta aut carbone; cf. Dœring. *ad h. l.*

le *tableau, consacré* ensuite dans le *temple de Neptune,* et *attaché sur le mur,* y demeurait un monument de reconnaissance particulière et de piété publique[1].

Il en était de même dans beaucoup d'autres circonstances de la vie. L'amant malheureux ou favorisé suspendait dans les *temples de Vénus* le *tableau,* expression fidèle de sa disgrâce ou de son bonheur[2]. Les *temples d'Isis* s'enrichissaient à des titres divers d'une foule de *peintures votives*[3], derniers tributs d'une croyance expirante, et derniers efforts d'un art défaillant comme elle. L'adulation ou la cupidité avaient recours au même moyen pour capter la faveur des gens riches, ou pour obtenir une part de leur héritage, en couvrant les murs des portiques de *tablettes votives*[4], hommages intéressés de mains mercenaires. Mais c'était surtout dans les *temples d'Esculape* et *de Sérapis* que s'entassaient, pour chaque guérison obtenue par la puissante influence du dieu, ces *tableaux votifs,* monuments bien grossiers sans

[1] Horat. *Od.* I, 5, 13 : *Me* TABULA *sacer* Votiva PARIES *indicat uvida;* cf. Mitscherlich. et Doering. *ad h. l.* Idem, *Serm.* I, 1, 76 : VOTIVA *pateat veluti descripta* TABELLA ; cf. Vet. Interpr. *ad h. l.* : Votiva tabella *est, quæ ex voto posita est in templo aut aliquo loco publico, in quâ descripta, hoc est,* depicta *fortuna alicujus. Ità solent naufragi suum naufragium in* TABELLAM depictum *circumferre, et in templis alicui Deo consecratum suspendere.* Add. Pers. *Sat.* I, 88 : *Cùm fractâ te in* TRABE PICTUM *Ex humero portes;* cf. Casaubon. *ad h. l.;* Passow. *ad* Pers. 304, et Plum. *ibid.;* Pers. *Sat.* VI, 32 : *Largire inopi, ne* PICTUS *oberret Cæruleâ in* TABULA ; Juvenal. *Sat.* XIV, 302 : PICTA *se tempestate tuetur;* cf. Schol. *ad h. l.;* Phædr. *Fabul.* IV, 21, 24 : *Cæteri* TABULAM *suam portant;* Martial. *Epigr.* XII, 57, 12. Il ne tiendrait qu'à moi de voir un exemple de ces sortes de compositions de *tablettes votives* dans le récit pittoresque de Lucien, *de Merc. Conduct.* § 1, t. III, p. 214, 215, Bip.

[2] Virgil. *Catalect.* VI, 5 : *Non ego thure modo aut* PICTA *tua templa* TABELLA ; conf. Tibull. *Eleg.* I, 3, 27 : PICTA *docet templis* MULTA TABELLA *tuis.*

[3] Ovid. *Amor.* II, 13, 25-26; cf. Juvenal. *Sat.* XII, 27-28 : *Et quam* VOTIVA *testantur fana* TABELLA *Plurima :* PICTORES *quis nescit ab Iside pasci?* Conf. Vet. Interpr. *ad h. l.*

[4] C'est ce que Juvénal indique avec son exagération ordinaire, mais certainement aussi d'après une pratique usuelle, *Sat.* XII, 100 : *Legitimè* FIXIS VESTITUR *tota* TABELLIS *Porticus;* add. Sueton. *in Caligul.* § 14; cf. *ad h. l.* Ernest.

doute d'une superstition populaire et d'un art plébeïen, parmi lesquels il s'en trouvait pourtant qui devaient procéder d'une main plus habile, quand ils étaient consacrés par quelque personne riche[1]. Je ne parle pas de ces *tableaux* qui avaient rapport à quelque aventure extraordinaire, telle que celle du *lion d'Androclus,* et qui se promenaient de lieu en lieu, comme nous l'apprenons d'Aulu-Gelle, à cette occasion[2]; ni de ces peintures populaires, telles que celle de *Bacchus ivre,* promenée aussi sur un char rustique, auxquelles il est fait allusion dans Athénée[3]. Mais, sans attribuer à ces productions fami-

[1] Voyez à ce sujet les témoignages déjà allégués plus haut, p. 210, 4). J'ajoute ici une observation, qui me paraît avoir échappé à l'attention des antiquaires c'est qu'il existait dans la collection Malvasia, aujourd'hui dans le musée de l'Université de Bologne, un *bas-relief votif,* représentant un *personnage* qui rend grâce au dieu Esculape de sa santé recouvrée; ce bas-relief, en marbre grec et d'un assez bon travail, n'est malheureusement qu'un fragment d'une composition qui dut souvent se reproduire en sculpture comme en peinture; mais ce fragment peut nous donner au moins une idée de ces représentations sur *tablettes votives,* soit peintes, soit sculptées. Celle-ci est accompagnée d'une inscription grecque qui se lit dans la partie supérieure, et dont je voudrais pouvoir garantir la sincérité :

ΜΕΛΑΝΘΟΣ ΕΠΙΤΕΛΕΙ ΙΑΤΡΕΥΘΕΙΣ
ΑΣΚΛΗΠΙΩΙ ΧΑΡΙΣΤΗΡΙΑ.

Ce monument a été publié dans les *Symbol. litterar.* de Gori, t. IX, p. 30. Voyez, du reste, sur les offrandes votives faites à Esculape, les nombreux témoignages rapportés par Tomasini, *de Donar.* VII, c. p. 69-71, et par Middleton, *Antiquit.* p. 139, 140. Il n'est pas question ici de ces sortes de peintures représentant quelque *membre* guéri, *Priap. Carm.* 37 : *Cur* PICTUM *memori sit in* TABELLA MEMBRUM *quæritis;* l'art n'était presque plus pour rien dans ces travaux grossiers; mais il n'est pas sans intérêt de retrouver, dans une pratique chrétienne dont les nombreux exemples s'offrent dans beaucoup d'églises de Rome, particulièrement au *Panthéon* et à *Saint-Augustin,* une tradition de cet usage du paganisme. C'est un de ces rapports entre l'antiquité profane et le christianisme qui a frappé des antiquaires orthodoxes et protestants, tels que Bonanni et Middleton, et que je me suis attaché à établir par un assez grand nombre d'observations nouvelles, dans mon *Mémoire sur les peintures chrétiennes des Catacombes.*

[2] A. Gell. *N. A.* V, 14 : TABELLA circumducta.

[3] Athen. X, 428, E, c. XXXIII, t. IV, p. 67, Schw. : Οὐ καλῶς δὲ, οἱ πλάττοντες καὶ ΓΡΑΦΟΝΤΕΣ τὸν Διόνυσον, ἔτι τε οἱ ἀγωνίες ἐπὶ τῆς ἁμάξης.... οἰνωμένον.

lières du pinceau plus de mérite qu'elles n'en comportent, et sans attacher aux témoignages qui les concernent plus d'importance qu'il ne convient; il est certain, et c'est un point avoué par tous les antiquaires[1], que l'antiquité romaine fut remplie de ces sortes de *peintures sur bois,* d'un usage populaire, devenues par leur *consécration dans un temple* la continuation des peintures d'un ordre plus élevé qui avaient eu le même emploi, à une plus haute époque de l'antiquité.

Je dois signaler enfin à l'attention de mes lecteurs toute une classe de *peintures sur bois* dont il n'a été tenu jusqu'ici aucun compte dans l'histoire de l'art, et à l'emploi desquelles s'attachait pourtant la connaissance d'un trait bien curieux de mœurs romaines. Il s'agit de peintures représentant quelque événement tragique qui avait donné lieu à une action judiciaire; lesquelles peintures s'exécutaient *sur bois* ou *sur toile,* de manière à être placées au-dessus du tribunal, sous les yeux du magistrat, et dans le but d'arracher à son émotion l'arrêt qui pouvait coûter à son humanité. C'est Quintilien qui nous révèle cette particularité remarquable, comme un fait dont il avait été témoin lui-même plusieurs fois, et dont il avait lu des exemples plus anciens, en même temps que comme une pratique condamnable aux yeux de l'équité et de la saine raison. Voici son témoignage qui mérite d'être rapporté ici textuellement[2] : *sed non ideò probaverim, quod factum et* LEGO, *et ipse*

[1] Tomasini, *de Donar.* c. VII, p. 74, sqq.; Bonanni, *Mus. Kircher.* p. 78; Middleton, *Antiquitat.* p. 222; Millin, *Monum. inéd.* t. I, p. 280-82.

[2] Quintilian. *Inst. Orat.* VI, 1, 3. Ce témoignage curieux avait été cité d'abord par Casaubon, *ad* Pers. 1, 89, mais avec une fausse leçon, *supra Iovem,* qui s'est maintenue, presque jusqu'à nos jours, dans les éditions de Quintilien. L'heureuse correction, *sipariove,* proposée par les critiques, Gesner, *Opuscul. crit.* t. I, p. 83-85; add. F. C. Conrad, *in Miscell. nov. Lips.* p. 551, sqq., a été admise en dernier lieu par Spalding, *ad* Quintilian. t. II, p. 467-8; et cette correction réunit tous les éléments de la convenance joints à tous ceux de la certitude.

aliquandò VIDI, *depictam in* TABULA SIPARIO*ve imaginem rei, cujus atrocitate judex erat commovendus.* Assurément, rien ne manque à la gravité d'un pareil fait, non plus qu'à l'autorité d'un pareil témoignage. Nous y apprenons ainsi une nouvelle application de l'art de peindre, d'un usage sans doute bien populaire, et d'une exécution bien expéditive, puisque cette peinture, qui ne devait servir qu'un moment, ne pouvait guère survivre à la circonstance qui l'avait produite. Cependant, elle ne devait pas être tout à fait dépourvue de mérite, puisqu'elle était destinée à agir si puissamment sur l'esprit du magistrat, de même que sur l'opinion de la multitude assemblée ; et dans le nombre de ces peintures improvisées et temporaires, il pouvait se trouver tel sujet pathétique traité d'une main habile, qui ne fût pas indigne d'une plus longue existence et d'un meilleur emploi.

Nous apprenons aussi, dans ce passage de Quintilien, que ces sortes de peintures se faisaient *sur bois*, ou *sur toile, in* TABULA SIPARIO*ve*[1] : c'est encore un nouvel exemple de l'usage de peindre *sur toile,* à cette époque de l'antiquité, qui n'avait pas été remarqué par les critiques, et qui manquait à l'histoire de l'art ; et cet exemple rapproché de quelques autres indications, pourrait nous autoriser à croire que plusieurs des pein-

[1] On appelait proprement *siparium*, le *voile* servant à cacher la scène, qui répondait, sur le théâtre romain, au *rideau* de nos théâtres modernes. Voyez, à ce sujet, les nombreux témoignages recueillis par Forcellini, *v.* Siparium, qui a pourtant omis l'acception nouvelle qui se tire du témoignage de Quintilien. Le passage classique est celui de Donatus, *Præfat. Comment. in* Terent. : *Aulæa quoque in scenâ, pro quibus* Siparia *ætas posterior accepit.* Une autre acception du mot *siparium*, qui nous fait connaître un nouvel emploi de l'art de peindre, et qui n'a pas été moins négligée par les lexicographes, c'est celle qui résulte de ce passage de Tertullien, *Apologet.* c. XVI, p. 163, ed. Havercamp. : Siphara *illa vexillorum,..... stolæ crucium sunt.* Il s'agit ici des *drapeaux* ou *enseignes de toile peinte*, nommés *siparia ;* car la leçon *siphara*, préférée par Havercamp à celle de *sypara*, est plus vicieuse encore ; et l'une et l'autre doivent être corrigées en *siparia.* Voy. sur ces *enseignes* avec *images peintes sur toile*, Rosini, *Antiquit. Roman.* lib. X, *Paralipom.* p. 792. J'aurai occasion d'y revenir plus bas.

tures exécutées, à partir de l'époque impériale, pour tant de causes publiques ou privées, en tant d'occasions solennelles ou imprévues, avaient pu être exécutées *sur toile, in linteo.* Ainsi, nous savons que les *bûchers,* construits *en bois,* étaient *recouverts* en partie *d'étoffes* et *ornés de peintures :* d'où il est naturel d'inférer que ces *peintures* pouvaient être *sur toile,* aussi bien que *sur bois;* et je me crois fondé à penser que le luxe extraordinaire de ces bûchers impériaux, tels que nous les connaissons par les médailles de *consécration,* contribua puissamment à rendre l'usage de la *peinture sur toile* familier aux Romains. Nous verrons ailleurs que les *bandelettes de toile peintes* s'employaient à Rome dans la décoration de l'*atrium,* comme cela avait eu lieu dans la Grèce, pour un motif analogue. Enfin, rien n'est plus connu que le trait du *portrait* colossal de Néron *peint sur une toile de cent vingt pieds de haut,* que Pline cite précisément comme étant propre à donner la mesure de l'extravagance de son siècle[1]. Mais ce trait même, avec la réflexion que Pline y ajoute, prouve que l'on devait déjà, depuis un certain temps, avoir acquis à Rome la pratique de la *peinture sur toile;* car c'est la dimension de *cent vingt pieds* donnée à un *portrait* que Pline signale ici comme un trait de démence; et l'art n'arrive pas du premier coup à un pareil excès. Je crois donc que beaucoup de *peintures,* de nature votive ou d'exécution temporaire, purent être *sur toile;* tandis que la *peinture sur bois* resta d'un usage consacré pour les *tableaux* qui se plaçaient dans les temples, les curies, les portiques et les autres grands édifices publics; et de cette manière s'expliquent, sans la moindre difficulté et sans aucune exception, tous les témoignages de l'antiquité.

[1] Plin. XXXV, 7, 33 : Et nostræ ætatis insaniam ex PICTURA non omittam. Nero princeps jusserat colosseum se PINGI CXX pedum IN LINTEO.

Après cette excursion dans le domaine de la peinture populaire, toujours pratiquée *sur le bois*, je reviens à mon sujet, je veux dire à l'examen des travaux de la peinture historique, considérés sous le rapport de l'emploi qui s'en était fait à Rome pour la décoration des édifices sacrés. Or, il me reste à faire connaître, de ces peintures romaines, toute une classe importante, celle des *Portraits* de *personnages historiques*. C'est cet examen qui sera l'objet de la section suivante, et qui nous donnera lieu d'expliquer dans tous ses détails la manière dont étaient généralement disposées, dans la décoration des édifices publics et privés de Rome, les peintures de tout ordre employées à cet effet : manière en tout conforme à l'usage des Grecs, et d'accord avec l'idée que nous avons pu nous en former.

§ IV.

Des Portraits de personnages historiques, placés dans les temples et dans les édifices privés, et de la manière dont ils y étaient disposés, ainsi que les peintures de style historique.

S'il est un point d'antiquité avéré par de graves et nombreux témoignages, c'est l'usage qui se fit à Rome des *portraits des ancêtres, imagines majorum*, et qui constituait un des principaux droits de l'aristocratie romaine, un privilége politique du premier ordre[1]. Mais envisagé sous le rapport purement archéologique, sous celui de l'art, cet usage a donné lieu à beaucoup de difficultés et de controverses. Or, il y avait,

[1] Voyez sur ce *droit*, exprimé de cette manière par Cicéron, au sujet de sa propre édilité : *Jus imaginis ad memoriam posteritatemque prodendæ*, Ciceron. *in Verr.* v, 14 ; cf. *de Leg. Agrar.* II, 1.

dans cette question grave et curieuse, une première distinction à faire, faute de laquelle les difficultés se sont accrues et les controverses prolongées, sans aucun profit pour la science. On devait observer qu'il y eut de bonne heure chez les Romains deux sortes de *portraits de famille;* en premier lieu, les *portraits en cire, expressi cerâ vultus,* ou simplement *ceræ,* si souvent qualifiés *fumosæ, veteres,* à raison de leur *antiquité* et du *culte domestique* dont ils étaient l'objet; lesquels *portraits* n'étaient proprement que des *masques creux, en cire, coloriés* de manière à offrir la ressemblance exacte des défunts; auxquels on ajoutait, en certaines circonstances, des cheveux postiches et des vêtements réels, pour compléter cette ressemblance, en l'étendant à la personne entière, et dont on tirait, par le procédé du moulage, autant d'empreintes nouvelles en cire qu'on en avait besoin, à chaque fois qu'il s'agissait de faire paraître en public, dans la cérémonie des funérailles, cette suite de *portraits de famille,* ou de *masques peints,* dont on affublait, ainsi que du costume et des insignes qui y appartenaient, des personnes vivantes, des gens du peuple, chargés de représenter ces morts illustres : sur tous ces points, les explications données par le savant professeur Eichstaedt[1] et par l'illustre auteur du *Jupiter Olympien*[2], avec tous les témoignages classiques cités à l'appui, semblent n'avoir laissé à la critique que bien peu de chose à reprendre ou à ajouter.

La seconde classe d'*images des ancêtres,* qui paraît avoir été tout à fait méconnue ou confondue à tort avec celle-là par d'habiles critiques, et par M. Eichstaedt lui-même, consistait en *portraits* exécutés *sur panneau de bois, in tabulâ,* par le procédé ordinaire de la *peinture encaustique,* où la *cire* était

[1] Eichstaedt, *de Imaginibus Romanorum,* dissertationes duæ; Petropoli, 1806, in-4°.

[2] Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien,* p. 36, 37.

l'ingrédient nécessaire. Or, cette classe de portraits formait une branche importante de la peinture historique chez les Romains; et ces sortes de monuments, bien que devenus le patrimoine des grandes familles à l'illustration desquelles ils ne cessaient d'ajouter, entrèrent aussi pour une part considérable dans la décoration publique de Rome; c'est ce qu'il était important de montrer, dans l'intérêt de la discussion actuelle; et c'est ce que je vais établir par quelques exemples authentiques.

Il existait dans le *temple de Vertumne* et de *Consus* deux *portraits*, l'un de M. Fulvius Flaccus, l'autre de L. Papirius Cursor, tous deux *peints en costume de triomphateurs*, c'est-à-dire avec la *toge de pourpre, ornée de broderies d'or, toga picta* : ce fait si grave et si curieux est attesté par Festus, qui le cite, précisément afin d'expliquer ce que c'était que cette *toge triomphale*[1]. Il n'est pas douteux que ces *images peintes de Triomphateurs*, ne fussent des *portraits en pied*, εἰκόνες θελεῖαι, de *personnages debout sur un char*, tels qu'on peut aisément se les figurer d'après les expressions des anciens : ἐφ' ἁρμάτων ἑφεστῶτες[2], *stantes in curribus*[3] ; expressions qui se reproduisent sans variation, depuis les temps de Polybe jusqu'à ceux de Juvénal. Nous savons que ce type avait été fixé par l'art grec pour représenter ces *tyrans* ou *chefs* des peuples grecs, dont les *portraits* ornaient aussi les édifices sacrés[4]. Nous apprenons de plus, par ce témoignage de Festus, que ces sortes de *portraits de triomphateurs* se consacraient à Rome *dans les temples :*

[1] Fest. *v. Picta*, p. 197, ed. Lindemann. : Ejus rei argumentum est pictura in æde Vertumni et Consi, quarum in alterâ M. Fulvius Flaccus, in alterâ L. Papirius Cursor triumphantes ità picti sunt; voy. Lindemann, *ad h. l.* p. 563. D'autres témoignages relatifs à la *toga picta* ont été recueillis par Rycquius, *Capitol.* c. XIX, p. 192-96.

[2] Polyb. VI, 53, t. II, p. 567, Schw.

[3] Juven. *Sat.* VIII, 3.

[4] Voy. ce qui a été dit plus haut, p. 216, au sujet des *portraits* des *Tyrans de Sicyone*.

ce qui offre un dernier trait d'analogie avec l'usage grec, et ce qui prouve qu'en ce point, comme dans tous les autres, les Romains ne firent que suivre l'exemple des Grecs et l'appliquer à leur manière, en l'appropriant à leur usage.

Le trait de M. Fulvius Flaccus et de L. Papirius ainsi constaté avec toutes ses circonstances, il en résulte la preuve positive d'une coutume romaine, dont l'indication se reproduit souvent en termes plus ou moins exprès chez les auteurs latins. Ainsi, dans ce vers d'une épigramme de Martial[1] : *Quàm silet in* CERA *vultus et in* TABULA, les deux sortes de *portraits, modelés en cire* et *peints sur bois*, sont indiqués d'une manière qui ne permet pas de s'y méprendre. C'est bien certainement aussi de ces *portraits peints* qu'il est parlé dans ce texte classique de Pline, qui contient l'expression la plus positive et le témoignage le plus authentique du fait en question[2] : IMAGINUM *quidem* PICTURA *quàm maximè similes in ævum propagabantur* FIGURÆ[3] : *quod in totum exolevit.* Ce qu'il ajoute, que *cet usage avait absolument cessé,* et que ces sortes d'*images en peinture* avaient été remplacées par des *portraits sur boucliers,* de bronze et d'argent, prouve bien en effet qu'il ne peut être question ici des *images*

[1] Martial. *Epigramm.* XI, 103, 4. Bien qu'il ne soit pas question, dans cette épigramme adressée à une femme belle, mais sans esprit, de portraits de triomphateurs, le mot *cera* contient une allusion aux portraits des ancêtres, qui doit s'appliquer également au mot *tabula,* avec lequel il est joint.

[2] Plin. XXXV, 2.

[3] Le mot *figuræ* montre bien qu'il s'agissait ici en effet de *figures en pied,* telles que nous les dépeint un fragment de Diodore de Sicile, t. II, p. 518, Wesseling. : Τῶν γὰρ Ῥωμαίων οἱ..... διαφέροντες μετὰ τὴν τελευτὴν ΕΙΔΩΛΟΠΟΙΟΥΝΤΑΙ..... καὶ τὴν ὅλην τοῦ ΣΩΜΑΤΟΣ περιγραφήν ; conf. Dion. Cass. LXXIV, 4, 1244 : ΕΙΔΩΛΟΝ τι κήρινον σκευῇ ἐπινικίῳ εὐτεθημένον ; et ce qui se pratiquait pour ces sortes d'*images en cire* avait sans doute lieu aussi pour les *portraits peints des ancêtres, figuræ.* Il est superflu d'observer que, dans toute la littérature grecque, le mot εἴδωλον a signifié l'*ombre*, l'*image de la personne entière,* ainsi que nous en avons la preuve par le vase peint de Canosa, qui offre l'*ombre d'Aétès, en pied* et *vêtu,* avec le mot ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΟΥ ; Millin, *Vases de Canosa,* pl. VII ; cf. Plutarch. *in Themistocl.* § 15 : Εἴδωλα ἐνόπλων ἀνδρῶν.

en cire, qui n'avaient pu tomber en désuétude à cette époque [1], et qui n'étaient, d'ailleurs, d'après l'expression de Pline lui-même, que des *visages,* c'est-à-dire des *masques, vultus, modelés en cire, cerâ expressi :* circonstances qui ne peuvent convenir à la *peinture des portraits, pictura imaginum.* Cette notion importante achève d'être mise en évidence par le rapprochement qui se trouve, dans la phrase suivante, entre cet abandon des *portraits en peinture* de personnages romains, et le goût qui régnait alors pour les *portraits peints* d'hommes célèbres, étrangers à Rome, dont on formait des galeries, des *pinacothèques : Et inter hæc pinacothecas veteribus* TABULIS *consuunt, alienasque* EFFIGIES *colunt ;* passage capital, qui prouve que ces *anciens* TABLEAUX, offrant des *portraits* d'étrangers illustres, et provenant sans aucun doute de l'art grec, étaient bien des *peintures sur bois.* L'exemple donné par les Attales et les Ptolémées dans la décoration de leurs bibliothèques de Pergame et d'Alexandrie, où les manuscrits *sur peaux, in membranis,* étaient accompagnés de *portraits peints* des auteurs, n'avait pu être perdu pour le luxe des Romains [2]; et quant au choix des peintures dont se composaient ces galeries romaines, appendice ordinaire des bibliothèques [3], un autre passage de Pline [4], où il est question de la fameuse *Lala,* qui surpassait

[1] Ce qui est prouvé par le trait relatif aux obsèques de Vespasien lui-même, et rapporté par Suétone, *in Vespasian.* § 19 : *Archimimus* PERSONAM *ejus ferens, imitansque,* UT EST MOS, *facta ac dicta vivi.* Mais, du reste, l'assertion de Pline, sur la *cessation* de l'usage des *portraits en pied* de *personnages* romains, ne peut être admise qu'avec certaines restrictions.

[2] Sueton. *in Tiber.* § 70 : *Scripta eorum et* imagines *publicis bibliothecis inter veteres auctores dedicavit.* Idem, *in Calig.* § 34 : Virgilii *et* Titi Livii *scripta et* imagines, *paulùm abfuit quin ex omnibus bibliothecis amoverit ;* cf. Senec. *de Tranquill. anim.* c. 9 : *Cum* imaginibus *suis descripta sacrorum opera ingeniorum ;* voy. Lips. *de Biblioth.* c. 10 ; Visconti, *Iconogr. gr.* t. I, p. 289-90, et *Disc. prélimin.* p. 11.

[3] Mazois, *Maison de Scaurus,* c. IX et X, p. 126, suiv., et 139, suiv.

[4] Plin. XXXV, II, 40 ; vid. Sillig. *v.* Lala.

en talent et en promptitude d'exécution *les plus célèbres peintres de portraits de son temps : celeberrimos eâdem ætate* IMAGINUM PICTORES ; Sopolis et Dionysius, *dont les tableaux remplissaient les pinacothèques : quorum* tabulæ *pinacothecas implent,* ce passage, dis-je, ne permet en aucune façon de douter que ces *peintures* ne consistassent, pour la plus grande partie, en *portraits,* et que ce ne fût à une pareille source que Varron avait puisé les éléments de sa grande *Iconographie,* composée de sept cents *portraits d'hommes illustres,* tous ouvrages de Lala[1]. Il suffit d'ailleurs de parcourir la correspondance de Cicéron avec ses amis, particulièrement avec Atticus, pour se convaincre de la grande quantité de *portraits* d'hommes célèbres qui durent être exécutés à Rome, ne fût-ce que pour l'ornement des bibliothèques publiques[2] et particulières. On apprend, par ces

[1] Rapprochez de ce passage célèbre de Pline, XXXV, 2, celui d'Aulu-Gelle, *N. A.* III, 10. On sait, du reste, à combien d'hypothèses, toutes infructueuses, on s'est livré pour expliquer le procédé de Varron. Feu le savant docteur Münter a fait justice de ces opinions diverses, en en proposant une nouvelle, qui pourrait bien n'être pas plus satisfaisante que les autres ; voyez ses *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alt. Christen,* P. II, n. 1, p. 3-4, 1). Je ne parle pas d'un mémoire lu sur ce sujet à l'Académie des Inscriptions, par M. Quatremère de Quincy, et resté jusqu'à ce jour inédit ; mais j'avertis qu'en faisant usage d'un bas-relief publié en tête des *Sepolcri antichi* de Bartoli, l'illustre antiquaire a donné à ce monument plus d'importance qu'il n'en a ; sans compter que l'authenticité ne m'en paraît pas bien avérée. On y voit une *Femme voilée,* tenant un *pinceau* d'une main, et plaçant son autre main dans celle d'un *Personnage romain,* debout devant elle, qui doit être Varron, d'après l'inscription qui l'accompagne : FAXIS VARRO. Derrière cette femme, qui représente la *Peinture* personnifiée, ou plutôt Lala elle-même, suivant M. Quatremère de Quincy, se voit un *chevalet à trois pieds,* où est posé un *portrait peint de face* sur une *tablette de bois* carrée ; et au pied de ce meuble, est la *cassette* renfermant les *cires coloriées,* indiquée par Varron lui-même en ces termes, *de R. R.* III, 17 : *Loculata arcula,..... ubi sint discolores ceræ.* Tous les détails de cette représentation sont sans doute conformes aux témoignages antiques ; mais le monument même, qui était un bas-relief appartenant à Ciampini, et dont il n'existe aucune autre mention, aurait-il pu échapper à la connaissance de tant d'antiquaires, et serait-il resté, depuis le temps de Bellori, à Rome, sans être vu ou cité de personne, s'il eût été authentique ?

[2] Sur ces bibliothèques publiques de

lettres de Cicéron, que les livres se plaçaient dans des espèces de *layettes, pegmata,* avec le *portrait peint* de chaque auteur au-dessus du recueil de ses œuvres, et avec un *petit siége* au-dessous, *sedecula*[1]; et nous savons de plus, par le témoignage de l'orateur romain, que le peintre grec Sopolis, le même que nous trouvons cité dans Pline pour la prodigieuse fécondité de son talent dans ce genre de peinture, tenait à cette époque à Rome une école nombreuse[2], où sans doute plus d'un Ro-

Rome, la première desquelles, due à la munificence d'Asinius Pollion, mais projetée par J. César, Sueton. *in Cæsar.* § 44, fut établie dans l'*Atrium Libertatis*, et *ornée des images des écrivains célèbres* de la Grèce et de Rome, Isidor. *Origin.* VI, 5, p. 193 : *Additis auctorum* imaginibus *in Atrio*; cf. Plin. VII, 30; et XXXV, 2; voy. une savante dissertation de M. Thorbecke, *de Asinio Pollione*, p. 35-45, Lugd. Batav. 1820, laquelle contient tous les témoignages classiques relatifs à ce trait de l'histoire littéraire de Rome.

[1] Ciceron. *ad Attic.* IV, 5 : *Bibliothecam mihi tui pinxerunt constructione et sittybis.* Cf. *ibid.* IV, 8 : *Posteà verò quàm Tyrannio mihi libros disposuit, mens addita videtur meis ædibus... nihil venustiùs quàm illa tua* pegmata, *postquam sittybis libros illustrarunt valdè*; et *ibid.* IV, 9 : *Maloque in illâ tuâ* sedeculâ *quam habes sub* imagine *Aristotelis, sedere,* etc. Sénèque emploie le mot *loculamenta* pour désigner les *niches* où se plaçaient les *armoires à livres* de son temps; et ces *armoires, armaria, plutei*, se faisaient en *bois de cèdre* incrusté d'*ivoire*; *de Tranquill. anim.* c. IX : *Homini* armaria cedro *atque* ebore *aptanti*; cf. Plin. Jun. *Ep.* II, 17 : *Parieti in bibliothecæ speciem* armarium *insertum est.* Une de ces *armoires à livres* est représentée sur un bas-relief de sarcophage antique, publié par M. Mazois, *Mais. de Scaur.*, pl. VIII, p. 145 et 292.

[2] Ciceron. *ad Attic.* IV, 16 : Antiochum Gabinium, *nescio quem è* Sopolidis pictoribus, *libertum ac accensum Gabinii, lege Papiniâ condemnarunt.* Cet Antiochus, qui avait reçu avec l'affranchissement le nom de Gabinius, son maître, était un Grec formé à l'école de Sopolis, et la circonstance indiquée par Cicéron se rapporte à l'an de Rome 698, 54 avant notre ère. Ces deux particularités, négligées par les historiens de l'art, auraient mérité de trouver place dans le livre de M. Sillig, où l'article de Sopolis, p. 425, est ainsi conçu : Pictor, incertæ patriæ, de quo vide s. *v.* Dionysius IV. In nonnullis Plinii Edd. Sopylus dicitur; et le nom d'Antiochus Gabinius doit pareillement être rétabli, à la place qui lui convient, dans le *Catalogue* des anciens artistes, où il avait été omis. C'est d'ailleurs une notion qui résulte de la vie de Pomponius Attieus, que, dès cette époque, la plupart des personnages riches et considérables, tels qu'Atticus, avaient chez eux, dans le nombre de leurs serviteurs, tous les artistes, *peintres* ou *décorateurs*, dont le talent était devenu nécessaire pour l'ornement des habitations, Cornel. Nep. *in Attic.* 13 : Artifices cæteri, quos cultus domesticus desiderat, apprimè boni. Une autre particularité qui ne se rapporte pas moins directement à notre objet, et qu'il ne nous

main se faisait initier à la pratique de l'art. Ce qu'il importe encore de remarquer, c'est que ces *portraits* d'auteurs célèbres, grecs et latins, qui se plaçaient dans les bibliothèques, de la manière qui nous est indiquée par Cicéron, et qu'un peu plus tard Juvénal aussi avait en vue[1], s'exécutaient toujours *en peinture*, même dans le siècle de Trajan; et c'est ce qui résulte positivement du témoignage de Pline le jeune, dans cette lettre si curieuse à son ami Sévérus[2], où il lui demande de *faire copier par un peintre habile* les *portraits* de Cornélius Népos et de Titus Cassius, destinés à orner la bibliothèque d'un autre de ses amis.

Mais pour ne pas nous écarter de notre sujet, il importe de montrer en quels lieux et de quelle manière étaient généralement placés ces *portraits peints de Triomphateurs*, tels que ceux de M. Fulvius et de L. Papirius, consacrés dans le *temple de Vertumne* et *Consus*. A cet égard, il ne saurait y avoir de difficulté, d'après l'exemple que nous ont déjà offert les peintures historiques employées de même à la décoration des édifices sacrés. Mais il est probable que la plus grande partie de ces *portraits* de Romains illustres demeuraient, soit en

importe pas moins de constater ici, c'est celle qui concerne les *portraits peints sur peaux*, dont on avait coutume de décorer la première page du manuscrit des auteurs célèbres, ainsi qu'on en a un exemple dans cette épigramme de Martial, XIV, 186 :

Quàm brevis immensum cepit membrana Maronem!
Ipsius vultus prima TABELLA gerit.

Cet usage appartenait déjà, suivant toute apparence, au siècle d'Auguste, et il était dérivé de celui des *portraits peints sur bois*, employés à l'ornement des bibliothèques. Personne, d'ailleurs, n'ignore que c'est à cet usage que nous sommes redevables de quelques portraits d'hommes illustres, tels que ceux des médecins et botanistes, peints en miniature sur le manuscrit de Dioscoride, et celui de Virgile, sur le manuscrit du Vatican ; voyez, à ce sujet, les observations de Visconti, *Iconograph. grecq. Disc. prélim.* p. 10 et 16; t. I, p. 289, suiv.; et *Iconograph. romaine*, t. IV, p. 277, suiv.

[1] Juvenal. *Sat.* II, 7 : *Et jubet archetypos* pluteum *servare Cleanthas;* vid. Rupert. *Excurs. ad h. l.* t. I, p. 238.

[2] Plin. Jun. *Epist.* IV, 28 : Magni æstimat in bibliothecâ suâ ponere IMAGINES municipum tuorum, Corn. Nepotis et Tit. Cassii, petitque,.... exscribendas PINGENDASque delegem.... Peto autem ut PICTOREM quàm diligentissimum assumas.

copie, soit en original, la propriété des familles dont leur nom formait le principal titre de gloire, et qu'ils se plaçaient dans l'*atrium* des maisons, dont leur image devenait ainsi le principal ornement. C'est ce que nous apprend, entre autres circonstances de l'histoire romaine qui ne peuvent s'expliquer que par cet usage, le trait de T. Manlius Torquatus, affermi dans sa magnanime rigueur contre un fils concussionnaire par la vue du *portrait* d'un de ses ancêtres, et par cette réflexion que de pareils *portraits* se plaçaient *sur le devant des maisons romaines* pour rappeler sans cesse à la mémoire de leurs hôtes les exemples des vertus antiques[1]. Or, il ne peut être question ici des *images en cire,* qui étaient habituellement renfermées dans des *armoires de bois,* ναΐδια ξυλίνα[2], *armaria*[3], et qui ne se montraient que dans les jours de fête et de solennité, pour recevoir un culte domestique. C'étaient donc d'autres *images,* des *portraits peints* sur *panneaux de bois*, *in tabulâ,* et placés en évidence dans l'*atrium,* dont la vue exerçait cette utile et généreuse influence, par la contemplation habituelle des traits d'hommes illustres, et par le souvenir et la méditation de vertus héréditaires.

Mais, d'ailleurs, cette présomption est mise hors de toute contestation par le témoignage de Pline, qui, après avoir exposé en peu de mots les détails relatifs aux *images en cire, expressi cerâ vultus,* ajoute immédiatement cette autre particularité : *Stemmata verò lineis discurrebant ad* IMAGINES PICTAS. Il est sensible en effet que, par ces *portraits peints,* il n'a pu désigner que des *peintures* exposées extérieurement à la vue,

[1] Valer. Maxim. V, 8, 3 : Videbat enim se in eo ATRIO consedisse, in quo illius imperiosi Torquati severitate conspicua IMAGO posita erat, prudentissimoque viro succurrebat, EFFIGIES MAJORUM cum titulis suis idcircò in primâ ædium parte PONI solere, etc.

[2] Polyb. VI, 53.

[3] Plin. XXXV, 2 : *Disponebantur armariis;* voy. les témoignages cités par Ruperti, *sur* Juvénal, VIII, 1, t. II, p. 356, 2).

comme l'indiquent les expressions de Valère Maxime : EFFIGIES *majorum in primâ ædium parte* POSITÆ ; lesquelles *peintures* ne pouvaient être exécutées que *sur bois*, ainsi que cela résulte encore du témoignage de Juvénal[1]; et de pareils *portraits*, dont la noblesse romaine était si fière, représentaient des personnages *en costume triomphal*, comme l'on serait encore en droit de l'inférer des paroles d'un poëte latin du même âge[2], à défaut de témoignages plus positifs. C'est de cette sorte de *portraits, exposés publiquement* à la vue, dans l'*atrium* des grandes maisons romaines, qu'il faut entendre un passage de Sénèque[3], qui sert de commentaire et de correctif à celui de Pline. On y apprend qu'entre les nombreux *portraits de famille* se déployaient des *bandelettes de toile peintes*[4], sur les-

[1] Juvenal. *Sat.* VIII, 1-6 : PICTOS *ostendere* VULTUS... TABULA *jactare capaci;* conf. Rupert. *ad h. l.*

[2] Auctor *Carm. ad Pison.* 8 : *Nam quid* IMAGINIBUS, *quid avitis fulta* TRIUMPHIS *Atria;* cf. Wernsdorf. *ad h. l., in* Poët. Lat. Min. t. IV, p. 238; Rupert. *ad* Juv. VIII, 1.

[3] Senec. *de Benefic.* c. XXVIII : Qui IMAGINES *in Atrio* EXPONUNT, *et nomina familiæ suæ longo ordine ac multis stemmatum illigata flexuris in parte primâ ædium collocant;* voy. Eichstaedt, *de Imagin.* II, 128, 18).

[4] Ces sortes de *bandelettes* s'appelaient proprement *stemmata*, mot grec qui a cette signification, et qui passa dans le vocabulaire des Romains avec le même sens, comme on l'a vu par les textes de Pline et de Sénèque cités plus haut. Je suppose que ces *bandelettes* étaient de *toile peinte*, d'après un usage analogue qui régna dans toute l'antiquité, celui de suspendre aux branches des arbres sacrés de ces sortes de *bandelettes d'étoffe*, couvertes de *peintures* ou d'*inscriptions*, Stat. *Theb.* II, 738 : *purpureas niveo discrimine vittas;* cf. *ibid.* IX, 589; Arnob. *adv. Gent.* I, 39 : *Picturatas veternosis in arboribus tænias;* conf. Apul. *Metam.* VI : *Lacinias auro litteratas;* et dans cette hypothèse, je serais tenté de lire ainsi le passage de Pline : *Stemmata verò lintea* (au lieu de *lineis*) *discurrebant ad imagines pictas.* On sait, du reste, que ces *stemmata* étaient *chargés de peintures;* d'où vint l'emploi qui se fit du même mot pour désigner des *peintures de généalogies*, et dont Pline nous offre un exemple, XXXV, II, 40; voy. aussi Suétone, *in Neron.* § 37 : *Quòd in vetere gentili* stemmate *C. Cassii* IMAGINES *restituisset*; cf. eumd. *in Galb.* § 2 : Stemma *in Atrio proposuerit.* Mais il n'est pas inutile de rappeler ici le trait de la vie de Timoléon que j'ai déjà rapporté plus haut, p. 23, 4), et d'où il résulte que cet usage de *bandelettes*, ταινίαι, *peintes* avec des *couronnes* et des *figures de Victoires* : Στεφάνους ἔχουσαι καὶ Νίκας ἐμπεποικιλμένας, Plutarch. *in Timoleont.* § 8, avait été emprunté à l'antiquité grecque.

quelles étaient tracées au pinceau des inscriptions courtes et concises, qui contenaient l'énumération des titres et des dignités de chaque personnage, avec un énoncé succinct de ses principaux faits d'armes; et l'on sait d'ailleurs qu'Atticus, l'ami de Cicéron, s'était exercé avec un rare succès à la rédaction d'inscriptions de ce genre, *tituli,* lesquelles offraient, par le double mérite de la clarté et de la concision, un prodige de difficulté vaincue et d'habileté littéraire[1].

A l'appui de ce fait si curieux vient se placer une notion d'un genre analogue et d'un égal intérêt, qui nous sert à compléter l'ensemble de cette décoration si noble et si patriotique des grandes maisons de Rome. C'est encore Pline qui nous apprend qu'indépendamment des *images de Triomphateurs, triumphali effigie*[2], disposées dans l'*atrium,* il existait d'autres *images peintes,* celles des *Nations vaincues,* lesquelles se plaçaient *à l'extérieur des maisons,* de chaque côté de la porte, où elles étaient sans doute encastrées dans la muraille même; voici ce texte important[3] : ALIÆ FORIS *et circà limina alienarum* GENTIUM IMAGINES *erant* : or les *images* dont il s'agit ici étaient évidemment ces *portraits de Villes et de Nations conquises, Gentium Urbiumque simulacra,* dont nous avons vu que la pompe du riomphe était habituellement décorée, et qu'il était naturel et conséquent de faire servir ensuite à l'ornement de la maison du triomphateur, en y joignant, comme le dit encore Pline en termes formels[4], des trophées d'armes et d'autres dépouilles

[1] Cornel. Nep. *in Attic.* 18 : Ità, ut sub singulorum IMAGINIBUS, facta, magistratusque eorum non ampliùs quaternis quinisque versibus descripserit : quod vix credendum sit tantas res tam breviter potuisse declarari ; cf. Plin. XXXV, 2.

[2] Sueton. *in August.* § 31.

[3] Plin. XXXV, 2. Le texte des éditions porte *animorum,* mot qui ne donne aucun sens, et qui a dû être corrigé en celui de *majorum* ou de *alienarum.*

[4] Plin. *ibid.* : *Affixis hostium spoliis;* Sueton. *in Neron.* § 38 : *Domus priscorum ducum..., hostilibus adhuc* spoliis *adornatæ;* cf.

ennemies, attachées de même à la muraille. C'est cet usage, si honorable et si important pour l'aristocratie romaine, qui a motivé ces admirables paroles de Pline, que je voudrais pouvoir faire passer dans notre langue avec la pittoresque énergie qu'elles ont dans la sienne : « Monument sacré, s'écrie-t-il, au sujet de ces *peintures de Triomphateurs* et de *Villes con-* « *quises* placées sur tous les murs; monument sacré, qu'il n'était « pas permis à un obscur acquéreur d'abattre ou d'enlever; en « sorte que ces maisons triomphaient encore, même avec des « maîtres nouveaux; et c'était là sans doute un vif et puissant « aiguillon pour la vertu, quand il sortait de tous les murs un « reproche de chaque instant contre l'indigne possesseur d'un « triomphe étranger. » Nous avons un exemple de ce genre de décoration, qui se rapporte à l'an 189 avant notre ère, et qui acquiert, par l'illustration du personnage auquel il appartient, et par le caractère de l'historien qui nous l'a transmis, le plus haut degré d'importance et d'autorité. Il s'agit du *tableau d'Ambracie captive,* qui avait dû être placé avec les peintures enlevées de cette ville grecque, et avec d'autres dépouilles ennemies, *sur la façade même de la maison du vainqueur;* et nous savons déjà que c'est en plein sénat, dans une occasion solennelle, qu'avaient été proférées, par la bouche d'un consul, ces mémorables paroles[1] : AMBRACIAM CAPTAM, *signaque, quæ ablata criminantur, et cætera* SPOLIA *ejus urbis ante currum laturus et* FIXURUS IN POSTIBUS SUIS. Que pourrait-on ajouter à l'importance d'un pareil fait, et à la gravité d'un pareil témoignage ?

Nous trouvons, d'ailleurs, dans l'histoire de l'art des Romains, tout imparfaite que nous la possédions, une foule de

Sil. Ital. VI, 435 : *Adfixi clypei, currusque et spicula nota Ædibus in parvis;* vid. Wernsdorf. *ad* Poët. Latin. Minor. t. IV, p. 238; Burmann. *ad Antholog. latin.* t. I, p. 207.

[1] Tit. Liv. XXXVIII, 43; voy. plus haut, p. 56.

traits qui établissent la réalité de cet usage emprunté à la Grèce, d'*encastrer dans un mur* des *peintures* de style historique, *exécutées sur bois*. Le corps entier des lois romaines en offrirait beaucoup d'indices à qui voudrait le parcourir à cette intention[1]. Mais, pour nous en tenir aux témoignages fournis par l'histoire de l'art, nous lisons dans Pline[2] qu'Hortensius avait fait construire, dans sa *villa* de Tusculum, un *appartement* pour y placer le *tableau des Argonautes*, peinture célèbre de Cydias; et nous savons que plus tard ce même *tableau*, acquis par Agrippa, fut *inséré dans un pan de mur* de son *portique de Neptune*[3] : d'où vint à cet édifice le nom de *portique des Argonautes*, sous lequel il fut plus généralement connu dans le cours des générations suivantes. Un trait du même genre, qui se rapporte aussi à Agrippa, se place naturellement ici; c'est la décoration de ses *Septa*, édifice dont le revêtement intérieur était formé de *plaques de marbres précieux alternant avec des tableaux encastrés*[4] : καὶ πλαξὶ λιθίναις καὶ ΖΩΓΡΑΦΗΜΑΣΙΝ

[1] En voici quelques-uns, qui suffiront pour l'objet que je me propose; *Digest.* L, 16, 245 : *Statuæ affixæ basibus structilibus, aut* TABULÆ *religatæ catenis, aut erga parietem adfixæ,... non sunt* (cf. Papinian. *Digest.* XXIII, 7, 23 : *Sigilla et statuæ adfixæ instrumento domûs non continentur, sed domûs portio sunt*) *ædium; ornatûs enim ædium causâ parantur; Ibid.* XXIII, 7, 16 : *Instrumentum domûs id esse quod tempestatis arcendæ.... causâ paratur : itaque neque specularia, neque vela... deberi... ornamenti* (ea esse) *quæ ad voluptatem, sicuti* TABULAS PICTAS.

[2] Plin. XXXV, II, 40.

[3] Dion Cass. LIII, 27; voyez plus haut, p. 43.

[4] Dion. Cass. LIII, 23. Les mots πλαξὶ λιθίναις répondent à ceux de *crustæ* (Plin. XXXV, 1; cf. Isidor. *Origin.* XIX, 13), et d'*abaci*, Vitruv. VII, 3, employés par les auteurs latins, et dont on connaît parfaitement la valeur. Ce mode de revêtement et de *placage*, qui s'exécutait, soit en *marbre*, soit en *bois peint*, était une pratique dérivée de la haute antiquité asiatique; et c'est un point curieux d'archéologie que j'aurai lieu d'établir, avec tous ses détails et avec toutes ses preuves, dans mon *Histoire générale de l'Art des Anciens*, où l'on verra le rapport intime qui existait entre cette pratique orientale et l'usage de la *peinture sur bois*, chez les Grecs. En attendant, il ne sera pas hors de propos de rappeler ici l'inscription grecque trouvée dans le théâtre de Patara, qui nous fournit un exemple de ce *placage*, avec le mot technique grec qui ser-

ἐπεκόσμησεν. Une notion toute pareille résulte de l'emploi que fit Septime Sévère des *tableaux* qui avaient été *produits* et *exposés* à Rome, à l'occasion de ses victoires, et qui servirent depuis à la décoration de son *Porticus Septimiana* [1]. Mais, pour ne pas nous engager dans l'empire, ce qui nous écarterait de notre sujet, et pour revenir au siècle d'Auguste, ce genre de décoration qu'Agrippa paraît avoir affectionné, nous en trouvons un troisième exemple, plus curieux encore, dans ses *Thermes,* où *il avait fait insérer,* dans la salle la plus chaude, probablement le *Tepidarium, parmi les marbres* qui formaient le revêtement de cette salle, *toute une suite de petits tableaux,* certainement d'école grecque, *qui en furent enlevés plus tard,* du temps de Pline, à l'occasion d'une restauration faite à cet édifice [2] : *In Thermarum quoque calidissimâ parte marmoribus inclu-*

vait à l'exprimer, *Inscript. Patar. apud* Rob. Walpol. *Itiner.* t. I, p. 534 : ΤΗΝ ΤΟΥ ΛΟΓΕΙΟΥ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΝ ΚΑΙ ΠΛΑΚΩΣΙΝ. Pour de plus amples détails à ce sujet, je renvoie au savant commentaire de Valois, *sur* Eusèbe, p. 205, où le sens et l'emploi des mots πλάκες et *crustæ marmoreæ* sont parfaitement établis ; et j'y ajoute cette observation de Dorville, qui s'accorde tout à fait avec mes idées, et qui a rapport au théâtre de Taormine, *Sicul.* p. 263 : *Nudi hodiè parietes olim* tabulatis pictis *vel* crustis marmoreis *fuerunt vestiti.* Quant aux *peintures* désignées dans le passage de Dion Cassius par le mot ζωγραφήμασι, j'y vois sans hésitation des *peintures sur bois,* et je me détermine surtout d'après l'exemple du *tableau* de Cydias, et d'après cette suite de *petits tableaux, parvas tabellas,* employés de la même manière dans le *Portique* et dans les *Thermes,* deux édifices construits par Agrippa. D'ailleurs, c'est toujours de *peintures* de cette sorte, et d'*anciennes peintures grecques,* qu'il s'agit dans tous les traits de l'histoire contemporaine qui ont rapport à l'embellissement de Rome ; témoin celui-ci encore, qui concerne Jules-César, et que j'aurais dû citer plus tôt, Sueton. *in Cæsar.* § 57 : *Gemmas, toreumata, signa,* TABULAS OPERIS ANTIQUI *semper animosissimè comparasse.*

[1] Voy. ce qui a été dit plus haut, p. 323, 2), de ces *tableaux* et de leur nature. Quant au *Porticus Septimiana* et à sa décoration *en peinture, Gesta ejus* (Sept. Severi) *exprimens,* le témoignage sur lequel je me fonde est celui de Spartien, *in Sever.* § 21, et *in Caracall.* § 9, t. I, p. 636 et 726. Or, qui pourrait douter que ces *peintures* du *Porticus Septimiana,* relatives aux *exploits* de Septime-Sévère, ne fussent les *tableaux* des *victoires* de cet empereur, dont il est parlé dans Hérodien, III, 9, 21 ?

[2] Plin. XXXV, 4, 8.

serat PARVAS TABELLAS, *paulò ante cùm reficerentur, sublatas.*

A la vérité, l'on a prétendu que les *petits tableaux* dont il s'agit étaient des *peintures sur enduit* qui avaient dû être insérées entre des dalles de marbre, comme revêtement de la muraille ; et pour faire admettre cette interprétation, contraire au sens positif des mots *parvas tabellas,* l'on s'est fondé sur ce que les peintures en question n'auraient pu résister à l'action de la chaleur, si elles avaient été *sur bois.* Mais cette objection n'a rien de sérieux pour quiconque est tant soit peu familier avec l'histoire de l'art des anciens, et avec la connaissance de ses monuments; ou plutôt, l'on regrette d'avoir à s'occuper, dans un sujet aussi grave, d'une aussi futile difficulté. Si les peintures de Pompeï et d'Herculanum, exécutées en détrempe d'une manière si superficielle, sur des enduits si légers et sur des murs si minces, ont résisté aux effets de la lave brûlante ou de la cendre chaude qui les a couvertes, comme ailleurs des peintures semblables ont subi sans la moindre altération l'action de l'humidité continuée durant des siècles ; c'est qu'apparemment les procédés et les ingrédients mis en œuvre par les anciens, dans leurs divers genres de peintures, avaient, pour en assurer la conservation et la durée, des propriétés excellentes. Or, qui peut douter que, dans la *peinture encaustique,* qui fut pour les Grecs de la belle époque, et même pour les Byzantins du dernier âge [1], la peinture par excellence, ces propriétés, fruits d'une pratique constante et d'une longue expérience, n'aient acquis le plus haut degré d'efficacité et d'énergie? Nous savons que la *peinture des vaisseaux,* qui était une branche de l'*encaustique,* la plus grossière

[1] Aux témoignages que j'ai déjà cités du long usage de la peinture encaustique chez les Grecs byzantins, ajoutez ceux de saint Basile et de saint Chrysostôme, allégués par Grund, *Malerei der Griechen,* II, 525, 2) et 3) ; voy. plus bas, p. 359, 3).

de toutes, et de l'usage le plus vulgaire, était d'une telle nature, qu'elle ne se corrompait ni par l'effet des *ardeurs du soleil*, ni par celui des *flots salés* ou *des vents*[1] : *Quæ pictura in navibus nec* sole, *nec* sale, *nec* ventis *corrumpitur*. L'on accordera bien sans doute que cette *peinture des vaisseaux* était *sur bois ;* et il n'en coûtera pas plus d'admettre que des *peintures encaustiques*, exécutées avec toute l'habileté que pouvaient y mettre des artistes, tels que Protogène, si jaloux d'assurer à leurs travaux une longue existence contre tous les accidents du temps et de la nature, aient pu facilement résister aux inconvénients de la chaleur d'une salle de Thermes. Je dirai même que c'est précisément pour recevoir, sans le moindre dommage, une destination pareille, qu'avaient dû être exécutées certaines *peintures encaustiques* des Grecs, à toutes les époques de l'art ; et c'est ainsi qu'en avait jugé l'antiquaire Grund, dans l'emploi qu'il avait fait de ce trait de la vie d'Agrippa et de ce témoignage de Pline[2].

Un autre trait pareil, qui appartient à la même époque, et dont nous devons la connaissance au même auteur, c'est celui de ces *deux tableaux*, l'un de Nicias, l'autre de Philocharès[3], qu'Auguste *fit insérer dans le mur de sa curie*[4] : *Duas* TABULAS *impressit parieti*. J'avais déjà cité ce trait remarquable en l'inter-

[1] Plin. XXXV, II, 40.

[2] Grund, *Maler. der Griechen*, t. I, p. 307.

[3] Je corrige, à cette occasion, la manière inexacte dont je me suis exprimé plus haut, p. 61, au sujet de ces *deux tableaux*. Du reste, ce passage de Pline renferme plus d'une difficulté qui ont résisté même à l'ingénieuse sagacité de Lessing; voy. son *Laocoon*, § XXVII, note, p. 378-81, trad. franç. J'y reviendrai dans un autre endroit.

[4] Plin. XXXV, 4 ; voyez mes *Observations*, p. 10-11, 2). Je trouve la même expression employée par Sénèque, *Epist.* XC, avec le sens d'*insérer, encastrer* : Impressos *parietibus tubos, per quos circumfunderetur calor*. Mais d'ailleurs, Pline lui-même semblait avoir voulu dissiper toute incertitude à cet égard, en employant, dans la même phrase, les mots *impresso* et *incluso* comme équivalents et synonymes l'un de l'autre, lib. XXXIII, c. 3 : Impresso (vulg. expresso) argenteis vasis auro aut incluso.

prétant de cette manière, sans dissimuler que l'expression de Pline, *impressit,* avait quelque chose de peu conforme au langage ordinaire de cet écrivain, qui la rendait *assez difficile à entendre.* L'on a cependant critiqué mon observation, tout en admettant mon interprétation; en sorte que l'on s'est donné sans beaucoup de peine la satisfaction de me contredire, pour être du même avis que moi, en même temps qu'on se procurait à peu de frais l'avantage d'expliquer ce qui était clair pour tout le monde. Il eût mieux valu sans doute, dans l'intérêt même de la critique, montrer que tous les antiquaires avant moi avaient entendu ce passage comme moi; et, ce qui eût encore mieux valu, c'eût été de rechercher de quelle autre manière d'autres auteurs latins, et Pline lui-même, avaient pu articuler un fait semblable à celui dont la notion m'avait paru rendue par une expression un peu louche. Or, voici ce que je puis ajouter, sous ce double rapport, au travail du critique.

Lanauze, qui a cité ces deux *tableaux* d'artistes grecs employés par Auguste dans la décoration de sa curie, dit qu'ils y étaient *encadrés* dans *un mur*[1] : ce qui revient absolument à mon idée, et ce qui est bien en effet celle de Pline. L'illustre M. Jacobs, voulant expliquer comment les *peintures sur bois* de Polygnote avaient pu être placées dans le *Pœcile* d'Athènes, s'autorise de ce témoignage de Pline[2] : d'où il résulte que, pour cet habile critique, le procédé romain, indiqué par Pline et entendu de cette manière, était une tradition de l'usage grec. Enfin, un antiquaire, qui s'est occupé avec un soin tout particulier du sort et de l'emploi qu'avaient trouvés à Rome les monuments de l'art grec, M. Petersen, citant aussi ce trait de l'histoire de l'art, l'expliquait de la même manière[3]. On voit donc

[1] *Mém. de l'Acad.* XXV, 287.

[2] Jacobs, *ad* Philostr. Sen. *Imag.* p. 198.

[3] Petersen, *Einleitung ein d. Stud. der Archäol.* p. 94, 311) : *in der Wand einfassen liess.*

que, s'il y avait eu de ma part peu de mérite à proposer cette interprétation, le procédé du critique qui l'a soutenue après moi ne saurait paraître beaucoup plus méritoire.

Mais il y avait ici autre chose à faire que d'expliquer un texte suffisamment intelligible, et compris de la même manière par tous ceux qui s'en étaient servis; c'était de rechercher si la même notion ne se trouvait pas exprimée quelque autre part, soit dans Pline lui-même, soit ailleurs, d'une manière exempte de toute incertitude : ce qui eût offert autant d'exemples nouveaux d'une pratique qu'il importait de constater. Or, c'est ce qu'il eût été facile de rencontrer dans Pline, pour peu qu'on eût apporté à le lire l'attention qu'on mettait à me critiquer. Ainsi, dans le passage où il rend compte de l'opération d'Agrippa, qui fit *encastrer de petits tableaux dans les parois d'une salle de ses Thermes, revêtue de marbre*, cet auteur s'exprime ainsi : *Marmoribus* INCLUSERAT *parvas tabellas;* et l'on conviendra qu'ici le mot *incluserat, avait enfermé*, n'était susceptible d'aucune équivoque. Ailleurs, le même auteur dit, en parlant d'un *tableau* de Parrhasius, que Tibère l'idolâtrait, au point de l'avoir fait *encastrer dans sa chambre à coucher*[1] : *Quam picturam amavit Tiberius atque... cubiculo suo* INCLUSIT; et ici encore, c'est le même mot, tout aussi clair, tout aussi propre à la chose, qui sert à désigner le même fait, et cela, dans une circonstance d'autant plus remarquable, qu'il s'agit d'une peinture de Parrhasius, d'un de ces *tableaux de chevalet*, chefs-d'œuvre des grands maîtres de la Grèce, que des empereurs, tels qu'Auguste[2] et

[1] Plin. XXXV, 10, 39; cf. Sueton. *in Tiber.* § 44 : TABULAM..... *in cubiculo* DEDICAVIT.

[2] A cette occasion, j'appelle l'attention de mes lecteurs sur un trait curieux de la vie d'Auguste, rapporté par Suétone, *in August.* § 75. Durant la fête des Saturnales, où l'empereur réunissait à sa table ses amis les plus intimes, il avait coutume d'établir une vente d'objets d'une valeur très-inégale, qui se tiraient au sort, notamment des TABLEAUX, dont il ne leur

Tibère, ou d'opulents Romains, tels qu'Hortensius et Agrippa, faisaient *insérer* dans des murailles de marbre, pour en décorer soit des édifices publics, soit des appartements privés. Je rappelle encore que Cicéron, demandant à son ami Atticus des bas-reliefs grecs, dont il se proposait de faire le même usage dans sa *villa* de Tusculum, s'était servi de la même expression[1] : *Typos quos tectorio* INCLUDAM ; et je fais observer enfin que cette expression se reproduit jusque dans des textes de lois[2] : TABULÆ PICTÆ *pro tectorio* INCLUDUNTUR ; d'où l'on voit que c'était là le mot technique, classique et légal pour exprimer le fait en question ; et d'où l'on acquiert une preuve nouvelle de la réalité de cette opération et de la généralité de cet usage. Or, c'était là une conséquence bien autrement importante

laissait voir que *le revers des peintures*, de manière à laisser les acheteurs dans une incertitude qui lui permettait de satisfaire ou de tromper à son gré leur espérance : *Solebat et inæqualissimarum rerum sortes, et* AVERSAS TABULARUM PICTURAS *in convivio venditare, incertoque casu spem mercantium vel frustrari vel explere.* Au lieu d'*adversas*, que portent toutes les éditions, j'ai lu *aversas*, qu'exigeait le sens ; car il est évident que des *tableaux*, montrés *du côté de la peinture, adversas picturas*, n'auraient pu produire, parmi les convives d'Auguste, l'espèce de perplexité dont il se faisait un amusement ; tandis que, dans le cas contraire, où, ne voyant que *le dos*, *le revers du panneau, aversas*, ils s'exposaient à payer cher un mauvais tableau, Auguste jouissait de leur inquiétude. C'est, du reste, une particularité remarquable en soi-même que cette loterie impériale, dont la peinture faisait les frais, et qui prouve combien l'usage de ces sortes de *tableaux de chevalet* avait pu devenir familier aux Romains, du temps d'Auguste, et à l'exemple du maître. C'est une circonstance qui aurait mérité de figurer dans l'histoire de l'art de cette époque, où je ne sache pas qu'on en ait encore fait usage ; mais j'ai vu avec plaisir qu'elle n'avait pas échappé à l'attention de l'auteur d'un curieux *Mémoire sur les Loteries des Anciens*, non plus qu'un autre trait du même genre, rapporté aussi par Suétone ; c'est que, parmi les riches présents, *apophoreta*, Sueton. *in Vespasian.* § 19, que Néron distribuait au peuple romain, dans la célébration de ses *Ludi Maximi*, figuraient pareillement des *tableaux*, TABULÆ PICTÆ, Sueton. *in Neron.* § 11 ; voy. le *mémoire* cité plus haut, de M. l'abbé Greppo, p. 6-7, et 11, Belley, 1835, in-8°.

[1] Cicéron. *ad Attic.* I, 10 ; voy. mes *Observations*, p. 6, not. 5), où j'avais déjà cité ce témoignage.

[2] *Digest.* XIX, 1, 17, 3 ; conf. L, 16, 241 ; voy. plus haut, p. 168.

qu'un succès de pure contradiction, pour la discussion qui nous occupe, puisqu'il en résulte un notable accroissement de faits, et non pas une simple intelligence de mots; et puisqu'elle tend à nous confirmer de plus en plus dans l'idée que nous nous sommes faite de la manière dont les Romains employaient, pour leur usage, et à l'exemple des Grecs, les travaux de la peinture historique. Nous pouvons maintenant nous flatter de comprendre avec toute certitude le passage de Plaute[1] : TABULAM PICTAM *in* PARIETE, où l'on a vu une *peinture sur mur,* tandis qu'en s'en tenant rigoureusement au sens littéral des mots, sans avoir même besoin de recourir à la connaissance de l'histoire de l'art, on devait y voir un *tableau peint* placé *dans le mur;* et il devient désormais évident, pour quiconque embrasse d'un seul coup d'œil l'histoire de cette branche de l'art chez les Grecs et chez les Romains, que c'est de cette manière qu'il faut entendre, dans presque tous les cas, les textes plus ou moins équivoques d'auteurs grecs et latins, où il s'agit de *peintures,* de style historique, *placées* ou *rapportées sur la muraille.*

C'est ici qu'il convient de rappeler le fait si curieux, qui nous a été révélé par les découvertes de Pompeï et d'autres villes antiques du voisinage. Je veux parler de ces *tableaux, peints* originairement *sur le chevalet,* puis transportés *sur un enduit,* lesquels ont été retrouvés *encastrés dans le bois,* à l'intérieur des chambres, où ils devaient être employés en guise d'ornements[2]. Ces peintures, trop connues des antiquaires

[1] Plaut. *Menæchm.* 1, 2, 35. Voy. plus haut, p. 266.

[2] Voici en quels termes un antiquaire napolitain, M. le chan. Jorio, rend compte d'une de ces peintures, n. 113, dont la description s'applique à toutes les autres qui sont dans le même cas, *Peintures anciennes,* p. 12, 2e édit. 1830 : « Cette fresque, que l'on a trouvée encastrée dans le bois et par conséquent portative,.. était dans une chambre où il paraît qu'il y en avait d'autres, d'après les vides qu'elles ont laissés dans le

pour avoir besoin d'être décrites en détail, nous expliquent le procédé indiqué par Pline, au sujet des travaux de Gorgasus et de Damophilus[1] : *Crustas parietum excisas tabulis marginatis inclusas esse;* car il est évident qu'il s'agit ici d'une opération semblable à celle dont les peintures sur enduit de Pompeï nous ont offert un exemple palpable; et ce qui n'est pas moins certain, c'est que le procédé qui s'appliquait à des *peintures sur enduit* avait pu à plus forte raison être pratiqué pour des *peintures sur bois*, qu'il s'agissait d'*encastrer dans le mur.* Le *cadre* qu'on y ajoutait en pareil cas était ce qui s'appelait proprement *margo;* et c'était là cette *bordure,* dont l'indication *en noir* s'observe sur la plupart des peintures antiques, autour du sujet principal, de manière à rappeler le *tableau encastré, tabula marginata ; bordure* qui pouvait s'exécuter, suivant la circonstance, *en bois* ou *en métal,* ainsi qu'on en a des exemples dans ces *morceaux de verre* ou *de crystal peints,* montés sur *bordures de bronze,* dont je parlerai dans un autre endroit[2].

S'il entrait dans le plan de ce travail de suivre jusqu'à son extrême décadence la destinée d'un art qui, de l'aveu de Vitruve et de Pline, n'était plus devenu qu'une sorte d'industrie vulgaire, du moment qu'il avait été employé à la décoration des murs, dans les édifices publics et privés, je pourrais montrer que, même à ces époques où l'art des Grecs, déchu de son ancienne dignité, ne faisait que dégénérer entre les mains des Romains, ce qui se produisait encore à Rome

mur.... On pourrait appeler ce tableau, *tableau de chevalet.* » Le même antiquaire fait encore, au sujet de deux peintures, nos 1442 et 1444, qu'il décrit p. 86, l'observation que voici : « Ces deux tableaux, qui ont été trouvés détachés du mur, n'avaient point été peints sur ces enduits, mais peut-être sur le chevalet :... et un œil exercé reconnaîtra aisément qu'ils ont été encastrés ensuite dans ces parois.

[1] Plin. XXXV, 12 ; cf. Sidon. Apollin. *Epistol.* IV, 20 : *Viridantia saga limbis* marginata *puniceis,* où il s'agit de *sagum verts, avec bandes ou bordures de pourpre.*

[2] Voyez à l'*Appendice,* p. 386 et 389

de peintures de quelque mérite, dans le style historique, était *exécuté sur bois*, et *placé*, comme nous l'avons vu, *sur la muraille*. Tels étaient indubitablement, à mon avis, les travaux de cet Amulius[1], peintre et citoyen romain, qui avait orné de ses nombreux ouvrages la *Maison Dorée* de Néron, et que Pline nous représente tellement pénétré de la dignité de son art ou infatué de son talent, que, *devant le chevalet, et sur l'échafaud où il travaillait, il ne quittait jamais la toge*[2]. Tels étaient surtout les *portraits des Empereurs*, que la flatterie, ou, pour mieux dire, le culte dont ils étaient l'objet, exposait à la vénération publique, dans les temples, les portiques et les principaux édifices de la cité, et dans ceux des provinces[3], principalement *sur la façade* et à l'entrée du palais impérial. Tels étaient aussi ces *portraits d'empereurs* et de *citoyens illustres*, qui s'enchassaient en de *petits boucliers*, ou s'attachaient, en forme de *petits*

[1] Voyez l'article consacré à cet artiste romain, sous le nom de *Fabullus*, dans le *Catalogue* de M. Sillig, p. 215.

[2] Plin. xxxv, 10, 37. Les expressions de Pline, *in machinis*, sembleraient d'abord signifier, *sur des échafauds*; et l'on serait tenté d'y voir un *peintre de murs* et *de plafonds*. Mais on changera d'idée en se rappelant un autre passage de cet auteur, où les mots, *tabula aptata in machinâ*, ne peuvent s'entendre que d'un *tableau placé sur le chevalet*. Du reste, il est curieux de voir comment Requeno interprète à sa manière le passage de Pline concernant notre Amulius, *Ristabilimento della Pittura*, etc., t. I, p. 141 : « Un nobile romano pittore, o ne' tavolati, o sospeso in aria nelle armature a cordame, co' pennelli in mano girare all' intorno de' tempi togato sempre, e in cerimoniale dipingendo i portici o i luoghi pubblici. » Il ne manque à cette description pompeuse que la vérité; et cela, faute de s'être souvenu que Pline avait dit, dans la même phrase, que la *Maison Dorée* de Néron avait été, pour Amulius, *la prison de son talent*, *carcer artis suæ*, c'est-à-dire, qu'il avait peint exclusivement dans cet édifice, où tous ses ouvrages étaient renfermés.

[3] Deux traits rapportés par Suétone suffiront pour faire apprécier le grand nombre de ces *portraits, sculptés et peints*, qui durent exister dans l'empire romain; l'un regarde Tibère, qui s'était rendu odieux, dans son séjour à Rhodes, au point que les habitants de Nîmes : imagines *ejus et statuas subverterint; in Tiber.* § 13; l'autre trait concerne Titus, qui s'était acquis à si juste titre l'amour du genre humain : *sicut apparet statuarum et* imaginum *ejus multitudine*; Sueton. *in Tit.* § 4.

tableaux, à divers étages de la haste surmontée de l'aigle romaine, de manière à former ce que Tertullien appelle *imaginum suggestus*[1], et ce qu'on apprend à connaître par les bas-reliefs de la colonne Trajane[2]. D'autres fois, ces *portraits d'empereurs* étaient *peints*, ou *brodés à l'aiguille* sur la *toile* même des *drapeaux*, *vexilla*[3]; et cet usage romain avait eu aussi ses

[1] Tertullian. *Apologet.* c. XVI, p. 163, ed. Havercamp. Les interprètes entendent ici des *images peintes*, *depictæ imagines;* et cette opinion, qui a pourtant contre elle l'autorité de Juste-Lipse, a été soutenue avec un assez grand appareil d'érudition par l'antiquaire anglais Middleton, *Antiquitat.* p. 218; c'avait été aussi l'avis de Rosini, *Antiq. Roman.* lib. X, p. 791, 92; voy. à ce sujet Suétone, *in Calig.* § 14, et *in Vitell.* § 2, avec les observations des interprètes. Du reste, il n'est pas douteux que les portraits des empereurs, *en buste*, προτομαί, la plupart du temps *en or* ou *en argent*, ne s'érigeassent au faîte des enseignes romaines; consultez, sur ce point d'antiquité, Eckhel, qui a résumé la matière avec son savoir et sa critique accoutumés, *D. N.* VI, 121, et VIII, 496-98. L'un et l'autre de ces deux genres d'effigies impériales étaient donc usités; et, à mon avis, c'est de cette manière que se concilieraient des contradictions qui ne sont qu'apparentes.

[2] *Column. Traj.* tab. 7, 16, 29, 77, etc.

[3] Eckhel, *D. N.* VIII, 498. On voit, par le témoignage de Tertullien cité plus haut, que les *drapeaux* des Persans offraient une image *peinte sur toile: Solem depictum in linteo;* et c'était une industrie qui avait dû être propre de toute antiquité à ce peuple, d'après l'usage qu'il avait fait d'*étoffes peintes* pour ses *vêtements*: χρώμασι πεποικιλμέναι ἐσθῆτες; voy. sur ce point d'antiquité persane, les témoignages rassemblés par Brisson, *de Regn. Pers.* II, CXC, sqq., p. 552, sqq. On connaît aussi, par le passage classique de Pline, XXXV, II, 42, le procédé égyptien de *peindre les étoffes;* et l'on doit présumer que c'est de cette source orientale, que vint aux Romains, avec tant d'autres pratiques d'art asiatiques, l'usage de *peindre sur toile*, qui leur était devenu si familier, dès le temps de Néron; voy. ce qui a été dit plus haut à ce sujet, p. 332-3. J'ajoute ici, entre autres traits qui prouvent à quel point cette *peinture sur toile* se pratiquait généralement à Rome, une particularité concernant la *mappa*: c'est que cette espèce de *mouchoir*, avec lequel on donnait le signal des *jeux du Cirque*, et des *jeux Megalesia*, Juvenal. *Sat.* XI, 191-2; Sueton. *in Neron.* § 22, devait être peint, à en juger d'après les expressions de *Mappa cretata*, dont se sert Martial, *Epigr.* XII, 29, 12, et qui indiquent une sorte d'apprêt donné à ce mouchoir. On y représentait sans doute les *courses* mêmes *du cirque*, peut-être aussi la *figure en pied* de l'*Empereur*, ou du *Consul* qui présidait à la célébration de ces jeux, suivant le type qui nous est connu par les diptyques consulaires du Bas-Empire. En effet, nous apprenons de Suétone que Caligula aimait à paraître en public avec des habits d'*étoffes peintes*, ornés de pierres précieuses, *in Calig.* § 52: *Sæpè* DEPICTAS *gemmatasque indutus pœnulas;* et c'était sans

modèles dans l'antiquité grecque ; témoins ces *portraits de rois, brodés sur des vêtements,* dont il est parlé dans Athénée[1]. Mais, pour ne pas nous écarter de notre sujet, je dois signaler à l'attention de mes lecteurs le trait de Tibère, qui ne permettait de lui consacrer des *portraits,* soit *en statues,* soit *en peintures,* qu'à la seule condition de les *placer,* non parmi les simulacres des Dieux, mais parmi les *ornements des édifices sacrés*[2] : d'où résulte encore pour cette époque la preuve positive que ces figures impériales, *peintes sur bois*, s'employaient à la décoration des temples, comme cela avait eu lieu, du temps de la république, pour les *portraits de Triomphateurs.* Les nombreux *portraits peints* d'Antinoüs que Pausanias avait vus dans la Grèce et ailleurs[3], et qu'il désigne par son expression habituelle de γραφαί, se trouvaient certainement dans ce cas, c'est-à-dire, que c'étaient des *peintures sur bois,* exposées dans les lieux pu-

doute son propre *portrait, peint* en Jupiter, en Mercure ou en Neptune, comme il avait la manie de se montrer, qu'il portait sur ses vêtements ; car le mot DEPICTAS, employé ici par Suétone, ne peut s'entendre que d'*images peintes;* témoin cet autre passage du même écrivain, où il est question de cartes géographiques *dessinées* ou *peintes sur peaux, in Domitian.* § 10 : DEPICTUM *orbem terræ in* MEMBRANIS ; cf. Plin. XXXV, II, 41 : *Draconem in longissimâ* MEMBRANA DEPICTUM ; Quintilian. VI, 1, 3. Quant aux *Figures impériales,* qui se brodaient, ou, pour parler le langage des anciens eux-mêmes, qui se *peignaient à l'aiguille, picta acu,* sur les vêtements, les témoignages d'Ausone et de Corippus ne laissent rien à désirer ; et je renvoie à Rosini qui les a rapportés textuellement, *Antiq. Rom.* lib. X, c. 29, p. 781 ; voy. aussi Havercamp, *sur* Tertullien, *Apologet.* c. XVI, p. 163.

[1] Athen. V, 197, F, t. II, p. 259, Schw.

[2] Voici le texte de Suétone qui mérite d'être rapporté en entier, *in Tiber.* § 26 : *Etiam Statuas* (prohibuit) *atque* IMAGINES, *nisi permittente se, poni : permisitque, eâ solâ conditione, ne inter simulacra Deorum, sed inter* ORNAMENTA *ædium* PONERENTUR. La distinction établie ici entre *statuas* et *imagines* ne permet pas de douter qu'il ne s'agisse d'*images sculptées* et *peintes;* et c'est ainsi que l'ont entendu les interprètes, dans ce passage, et dans tous les autres du même écrivain où la même notion se reproduit; et quant à la manière dont Tibère voulait que fussent *placés* ces *tableaux, inter ornamenta ædium,* il est pareillement impossible de n'y pas voir un trait du même système que nous avons établi par tant de preuves empruntées à toutes les époques de l'antiquité grecque et romaine.

[3] Pausan. VIII, 9, 4.

blics. C'est ce qui est encore moins douteux, à l'égard des *portraits* des nombreuses victimes de la tyrannie de Néron, que Galba fit placer devant son tribunal, quand il voulut déterminer ses soldats à la défection[1]. Il continua d'en être ainsi des *portraits d'Empereurs en peinture,* même à l'époque où ces sortes d'images étaient devenues presque les seuls objets de l'adoration des peuples, et presque les seuls monuments de l'art[2]. Nous en avons, pour les temps antérieurs à Constantin, plus d'un témoignage positif, tel que celui qui nous est fourni par Suétone, concernant les *images* de Domitien[3]; tel encore que celui que nous devons à Lactance[4], et qui s'applique à la généralité de ces sortes d'*effigies* d'empereurs *peintes* et *attachées aux murailles;* et quant à Constantin lui-même, nous savons, par le soin qu'un écrivain, jaloux de sa gloire et courtisan de sa puissance, l'évêque Eusèbe, a pris de nous en instruire; nous savons, dis-je, que la *figure en pied* de l'*Empereur*[5]

[1] Sueton. *in Galb.* § 10 : PROPOSITIS *antè se damnatorum à Nerone quàm plurimis* IMAGINIBUS. Ce trait a quelque rapport avec celui que j'ai rapporté plus haut, p. 331, d'après Quintilien; et, dans l'un et l'autre cas, il s'agit évidemment de *peintures* improvisées, *sur bois* ou *sur toile.*

[2] Philon. *de Virt. et Legat. ad Caïum, Oper.* p. 1013 : Μηδὲν ἐν προσευχαῖς ὑπὲρ αὐτοῦ (Καίσαρος) μὴ ἄγαλμα, μὴ ξόανον, μὴ ΓΡΑΦΗΝ ἱδρυσάμενοι. Ce passage a été cité par Winckelmann, *Stor. dell' Art.* t. II, p. 230.

[3] Sueton. *in Domit.* § 23 : *Scalas etiam inferri,* clypeos*que et* IMAGINES *ejus coràm* DETRAHI, *et ibidem solo affligi juberet* (Senatus); rapprochez de ce passage, celui-ci de Lactance, qui en détermine tout à fait la valeur, *de Mort. Persecut.* c. 43 : IMAGINES *ejus, quocumquè* PICTUS *esset,* DETRAHEBANTUR.

[4] Lactant. *de Mortib. Persecut.* c. 5 : Non quòd in TABULIS aut parietibus Romani pingebant; voyez d'autres témoignages du même genre, recueillis par Ansaldi, et dans lesquels les mots σανίδα et *asserem* ne laissent aucun doute sur la nature de ces peintures, *de sacr. Tabular. pict. Us.* p. 203-209; et ajoutez celui-ci d'Artémidore, qui exprime, à l'occasion d'un fait particulier, une notion générale, appartenant au siècle des Antonins, *Oneirocrit.* v, 53, p. 417, ed. Reiff. : Τὴν ΕΙΚΟΝΑ αὐτῆς, ἣν εἶχεν ἐπὶ ΠΙΝΑΚΙ γεγραμμένην. Il est d'ailleurs avéré par des textes de lois romaines que les *portraits peints* s'employaient habituellement à la *décoration des villa; Digest.* XXXIII, 7, 36 : IMAGINES *hæ solæ legatæ videntur, quæ in aliquo* ORNATU *villæ fuerunt.*

[5] Euseb. *Vit. Constantin.* III, 3 : Ὁ μὲν δὴ καὶ ἐν ΓΡΑΦΗΣ ὑψηλοτάτῳ ΠΙΝΑΚΙ πρὸ τῶν Βασιλικῶν ΠΡΟΘΥΡΩΝ ΑΝΑ-

terrassant le dragon, figure *peinte à l'encaustique sur bois,* était *insérée dans la façade* du palais impérial ; car le témoignage d'Eusèbe est clair et formel sur tous ces points ; et l'existence de pareils *portraits,* exécutés par le même procédé, et placés de la même manière, dans la partie supérieure de la façade de certaines résidences impériales, n'est pas attestée en termes moins exprès par cet historien de Constantin[1]. Ce qui n'est pas moins bien constaté par des témoignages d'écrivains, même d'un âge postérieur, tels que saint Basile et saint Jean Chrysostôme, c'est que les *portraits,* et généralement les travaux de *peinture encaustique* qui s'exécutaient à cette époque, étaient encore *sur bois*[2] : ce qui, du reste, est demeuré la pratique ordinaire de l'art, durant toute la période byzantine, et jusqu'à l'époque de la renaissance. Or, il est manifeste, pour quiconque a suivi d'un œil attentif et d'un esprit libre de préventions, la marche générale de l'art, dans ses nombreuses applications et dans ses phases diverses, que cet usage du siècle de Constantin n'était que la continuation de celui de l'antiquité grecque, sous la forme qu'il avait prise dans le système des habitudes romaines.

ΚΕΙΜΈΝΩι, τοῖς πάντων ὀφθαλμοῖς ὁρᾶσθαι προυτίθει,.... διὰ τῆς κηροχύτου γραφῆς, κ. τ. λ. Sur ces dernières expressions, qui, dans le style byzantin de cet âge et des siècles suivants, désignent toujours la *peinture encaustique,* voyez la note du dernier éditeur d'Eusèbe, M. Heinichen.

[1] Euseb. *Vit. Constantin.* IV, 15 : Ἐν αὐτοῖς δὲ Βασιλείοις, καλά τινας πόλεις (vulg. πύλας), ἐν ταῖς εἰς τὸ μετέωρον τῶν ΠΡΟΠΥΛΩΝ ΑΝΑΚΕΙΜΈΝΑΙΣ ΕΙΚΟΣΙΝ, ἑστὼς ὄρθιος ΈΓΡΑΦΕΤΟ, κ. τ. λ. Ajoutez ce trait de l'*Histoire Ecclésiastique* de Ruffin, lib. II, c. 29, cité par Saumaise, *ad Hist. Aug.* t. II, p. 356, et par Ansaldi, *de sacr. Tabul. pict. Usu,* p. 186 : *Thoraces* (images en buste) *Serapis, qui per singulas domos quasque, in parietibus, in ingressibus, in postibus etiam ac fenestris erant.*

[2] S. Basil. *Homil. contr. Sabellian.* p. 805 : ΞΥΛΑ καὶ κηρός, καὶ Ζωγράφου τέχνη τὴν εἰκόνα ποιεῖ φθαρτήν ; S. Johann. Chrysost. *Homil. in pelv. Fer.* F : Οὐ ΣΑΝΙΔΑ τιμῶσιν, οὐδὲ τὴν κηρόχυτον γραφήν, ἀλλὰ τὸν χαρακτῆρα τοῦ Βασιλέως ; ces passages ont été cités par Fiorillo, *Kunstgeschicht.* I, 30, et par Münter, *Sinnbild. und Vorstellung. der alt. Christ.* I, 10, 43.)

CONCLUSION.

Arrivé au terme du vaste travail que j'avais entrepris, il convient de résumer en peu de mots les principaux faits que je crois y avoir établis.

L'usage de la peinture sur mur, pour la décoration des édifices sacrés, n'appartient qu'aux temps de la naissance et à ceux de la décadence de l'art. Mais dans la première période, ce n'était proprement encore qu'une *enluminure appliquée aux contours de figures dessinées au simple trait.* Telles étaient sans doute les peintures des anciens temples du Latium, et telles nous ont apparu celles des tombeaux étrusques du territoire romain, et même des tombeaux grecs de la Pouille et de la Campanie. Dans la dernière période, ce n'était plus qu'une pratique subalterne, telle que nous la connaissons par les plaintes de Vitruve, de Pline et de Pétrone, et mieux encore, par les peintures de Pompeï et d'Herculanum.

C'est donc seulement dans les temps intermédiaires, où l'art des Grecs avait acquis toutes ses ressources, et où il déploya toutes ses facultés, que la peinture proprement dite prit une certaine part à la décoration des temples et des grands édifices publics. Mais alors elle s'exerça généralement sur des *tables de bois;* et c'étaient ces *tableaux*, de style historique, et produits par la main des plus habiles maîtres, qui figuraient *sur les parois des temples, sur les murailles des portiques,* de manière à offrir, comme dans le *Théseion* et au *Pœcile* d'Athènes, un ensemble de peintures *insérées dans le mur,* qui pouvaient paraître *exécutées sur le mur,* mais qui, le plus souvent, formaient de véritables *galeries de tableaux,* ce que l'on appela d'abord des *trésors,* et plus tard des *pinacothèques,* ainsi qu'on en eut des

exemples dans l'*Héræon* de Samos, dans l'*Artémision* d'Éphèse, dans le *temple de Jupiter Sauveur,* du Pirée, dans *celui d'Apollon,* à Delphes, dans l'*Asclépieion* de Côs, aux *Propylées* d'Athènes, et sans doute encore dans un assez grand nombre des principaux édifices de la Grèce, tels que ceux de *Sicyone,* d'*Ambracie,* de *Corinthe,* de *Syracuses,* de *Tarente,* de *Crotone,* d'*Agrigente;* et enfin d'*Athènes.*

S'il y eut, dans le cours de cette période, des *peintures sur mur,* sorties de la main d'artistes célèbres, telles que celles de Polygnote à Thespies, de Panænus à Élis et à Olympie, telles encore que celle qui fut enlevée d'un édifice de Lacédémone, et dont on ignore le sujet et l'auteur; ce ne furent là que des faits accidentels, qui n'eurent que peu d'influence sur la direction générale de l'art; et tous les grands artistes, attiques et autres, y compris Polygnote et Panænus, n'en continuèrent pas moins de se signaler par l'exécution de *peintures sur bois,* comme Pline le dit formellement.

Ainsi furent produits tous ces chefs-d'œuvre de la peinture grecque, dont la violence des Romains dépouilla la Grèce, durant plus de trois siècles de brigandages publics et particuliers. Ainsi se trouvèrent entassés à Rome, dans les temples et sous les portiques, ce grand nombre de *tableaux,* productions des plus illustres maîtres des écoles de Corinthe, de Sicyone, d'Athènes et d'Asie, que Pline avait sous les yeux, lorsqu'il appréciait avec tant de sens et de raison les œuvres de la peinture grecque, qui étaient *sur bois,* par comparaison avec les peintures de son temps, qui étaient *sur mur,* et lorsqu'en présence de tous ces monuments de l'art, perdus irrévocablement pour nous, il déplorait la décadence de la peinture.

Tels sont, en ce qui concerne la Grèce, les résultats cer-

tains et positifs de mes recherches. Quant à ce qui regarde la peinture des Romains, c'est un usage à peu près pareil, avec quelques applications particulières, des productions du pinceau, que nous a fait connaître tout un ensemble de faits tirés de l'histoire de Rome républicaine. Ces résultats sont fondés à la fois sur l'intelligence des textes de l'antiquité et sur la connaissance de l'histoire de l'art; et j'ai la conviction que, plus on étudiera, dans ses productions diverses, le génie de l'art des anciens, plus on en suivra dans toutes les époques la marche générale, et plus on se ralliera à une opinion qui seule concilie tous les témoignages, qui a pour elle l'accord de tous les faits, et qui, soutenue par tous les plus habiles critiques de notre âge, l'illustre M. Boettiger à leur tête, n'avait rencontré jusqu'ici que des dissentiments en petit nombre et des contradictions de nulle valeur.

APPENDICE.

DE QUELQUES PRATIQUES DE L'ART,

QUI ÉTAIENT EN RAPPORT AVEC L'EMPLOI DES PEINTURES SUR BOIS ENCASTRÉES DANS LE MUR.

Avant de mettre fin à ces recherches, il peut être utile de réunir dans un même cadre et de grouper ensemble certaines particularités de l'histoire de l'art, qui perdraient beaucoup de leur valeur à être considérées isolément. Ce sont autant de traits qui tiennent au même principe que l'emploi des *peintures sur bois encastrées dans le mur,* et qui deviennent ainsi une preuve indirecte de cet emploi, en même temps qu'ils nous en offrent la tradition continuée sous une forme nouvelle.

Je rappellerai d'abord le fréquent usage qui se fit dans l'antiquité, de *tablettes votives,* de *bronze*, de *marbre* ou de *bois*[1], peintes ou sculptées, qui s'appliquaient aux murs et aux colonnes des temples, sans parler de cette multitude d'objets de toute espèce, *vases, couronnes, vêtements, armes de guerre, ustensiles de culte* et *instruments de profession*, qui, après avoir été *dédiés* dans quelque édifice sacré, s'y suspendaient de toutes parts, à la voute, sur les parois et jusque sur les portes. A cet égard, les témoignages classiques de l'antiquité[2] laisseraient peu de chose à désirer ; et les monuments qui font mention de tant de dédicaces de ce genre dispen-

[1] Les exemples en sont si nombreux, parmi les monuments antiques que nous avons recueillis, qu'il serait impossible et superflu de les mentionner tous. Je me contenterai de citer la lame de bronze, avec cette inscription :

FERONIAE
EX IMP
VENETEIA
MAXIMA

publiée par Gori, *Inscript. Etrur.*, tom. III, n. 19, p. 13-14, où l'on peut voir les observations qu'il fait à ce sujet.

[2] Ces témoignages ont été recueillis d'abord par Tomasini, *de Donar.* c. VI et VII, pages 61-80; consult. Middleton, *Antiquitat.* page 222 ; Millin, *Monum. inéd.*, tome I, pages 280-282 ; et voyez aussi ce qui a été dit plus haut, pages 328-331.

seraient de recourir à ces témoignages, pour acquérir la preuve d'une pratique aussi vulgaire.

Mais, indépendamment de ces *tables* ou *tablettes*, *peintes* ou *sculptées*, en vertu d'un *vœu accompli*[1], d'un *songe*, relatif à la république ou à l'empereur[2], et dans bien d'autres circonstances, il se fit, chez les anciens, un si fréquent usage de *tables de bois*, de *marbre* ou de *bronze*, qui s'attachaient aux murailles des temples et des édifices publics, que nous ne saurions nous empêcher d'y voir une sorte de revêtement qui devait couvrir la presque totalité de ces murailles. Si les temples d'Esculape, tels que ceux d'Épidaure, de Côs et de Tricca, avaient pu offrir à un Hippocrate, dans le nombre infini de *tablettes avec inscriptions* ou *peintures* qui s'y trouvaient déposées d'âge en âge, la matière toute préparée de traités de médecine pratique[3]; si les portiques, avec les *parapegmes* et les *tables géographiques*[4] dont ils étaient remplis, avaient pu servir d'écoles publiques, où les monuments de la science étaient incessamment exposés à tous les regards; si, en beaucoup d'édifices publics, des *tablettes de marbre*, telles que celles qui nous ont offert de si précieux lambeaux des *Fastes* de Rome[5], avaient été encastrées dans le mur, de manière à rendre

[1] Je comprendrais parmi ces sortes de *tablettes* celles qui contenaient les *catalogues* ou *inventaires* d'objets sacrés, et qui devaient se trouver dans les principaux temples de l'antiquité; voy. à ce sujet les observations d'Ernesti, *ad* Sueton. *in Galb.* § 12; cf. Ebert. Σικελιών, 132, 12). J'y ajouterais les *tablettes* relatives aux *oracles rendus*, Diodor. Sic. XVI, 27; celles qui se suspendaient à l'entrée des temples, Lucian. *de Sacrif.* § 13; et *in Hermot.* § 11.

[2] C'est ce qu'Artémidore désigne de cette manière, *Oneirocrit.* I, 2, p. 13, ed. Reiff.: Ὀνείρους δημοσίους, οὓς προκηρύξαντες ἢ ΓΡΑΨΑΝΤΕΣ καὶ ΠΡΟΘΕΝΤΕΣ, κ. τ. λ. Il est fait allusion à ce trait de mœurs romaines par Suétone, dans ce passage de sa *Vie d'Auguste*, § 91: Somnia *neque sua neque* aliena *de se negligebat;* et cette *déclaration de songes* se faisait, suivant l'observation de Casaubon, reproduite par le dernier éditeur d'Artémidore, au moyen d'une *tablette exposée* en public, *proposito pittacio;* voy. Reiff, *sur* Artémidore, t. II, p. 217, 31).

[3] Voyez les témoignages déjà rapportés à ce sujet, p. 97, not. 4.

[4] Cicéron se sert, *ad Attic.* VI, 2, du mot *tabulæ*, correspondant à celui de πίνακες, pour indiquer les cartes géographiques de Dicéarque; voy. Ernesti, *Ind. Latin. Ciceron. v.* tabula.

[5] Voy. les *Fastorum ann. Roman. Reliquiæ*, etc. rassemblés par Foggini, Romæ, 1779, p. 99, sqq. Nous savons par des témoignages dignes de foi, que les *Fastes*, d'abord tracés au pinceau sur *tables de bois*, s'exposaient en cet état sous les portiques du Forum, Tit. Liv. IX, 46: Fastos *circà Forum,* IN ALBO *proposuit;* et qu'ensuite, ils se plaçaient dans les temples. C'est en effet ce qui résulte du trait rapporté par Macrobe, au sujet de Fulvius Nobilior, *Sat.* I, 12: *in* Fastis, *quos in æde Herculis Musarum* POSUIT; cf. Martial. XI, 5, 6. Rien n'est, d'ailleurs, plus avéré que l'usage de *colorer en rouge* ces sortes d'inscriptions gravées sur marbre; d'où vinrent les expressions, *Fasti picti*, Ovid. *Fast.* I, 11, *Fasti purpurei*, Martial. XI, 5, 5; XII, 26, 5, qui se rencontrent si souvent chez les auteurs.

présente en tout lieu la série des fêtes ou des triomphes de l'empire; si de longues inscriptions historiques, telles que celle qui contenait le détail des principales actions d'Auguste, rédigé de sa propre main, et qui devait être *gravée sur des tables de bronze*[1], étaient destinées à se placer dans les temples; si les chants des Saliens, tracés sur *des ais de bois, axamenta*[2], si les lois des XII *Tables*, s'exposaient en public pour être appris par cœur; il en était de même de cette foule d'actes de l'autorité publique, lois et décrets politiques, traités d'alliance, concessions d'honneurs, d'immunités et de priviléges, qui se gravaient le plus souvent sur des *tables de bronze*, *χαλκώματα*[3], ou des *tablettes de bois*, *πινάκια*[4], pour être conservés dans les temples ou dans les curies. A cet égard, les témoignages fournis par l'antiquité grecque, résultant d'un si grand nombre d'inscriptions de presque toutes les cités helléniques, sont trop connus pour avoir besoin d'être cités. Je me bornerai donc à rapporter quelques traits appartenant à l'antiquité romaine.

Dès l'origine de la république, ou, du moins, dès une époque très-voisine de sa fondation, il est notoire que les principaux événements qui intéressaient le gouvernement de l'état, les élections de magistrats, les guerres, les traités de paix ou d'alliance, s'inscrivaient sur des *tables de bois*, lesquelles demeuraient exposées dans la *maison* du Grand-Prêtre, *regia*, durant un certain temps; après quoi, elles étaient sans doute placées, au fur et à mesure

[1] Sueton. *in August.* § 101 : *Indicem rerum gestarum, quem vellet* incidi *in* ÆNEIS TABULIS, *quæ ante Mausoleum statuerentur.* L'exemple des inscriptions, sur *tables de marbre*, érigées sur la façade du tombeau des Plautius, nous apprend de quelle manière Auguste entendait que la sienne fût placée *devant son Mausolée*.

[2] Festus, *v.* Axamenta, p. 3 et 301, ed. Lindemann; Ciceron. *de Legib.* II, 23, § 59.

[3] Voyez, en fait d'exemples, l'inscription d'Agrigente, *apud* Torremuz. cl. VIII, n. 1, p. 73, 74, où se trouve la formule suivante : *τὸ δὲ δόγμα κολαψάντας ἐς* ΧΑΛΚΩΜΑΤΑ *δύο, τὸ δὲ μὲν ἕν ἀναθέμειν ἐς τὸ βουλευτήριον*; cf. Van-Dal. *Dissert.* IX, p. 769, ed. Amstel. 1742. Polybe emploie la même expression, au sujet des *tables de bronze* où se gravaient les *traités*, lesquelles *tables* se conservaient à Rome, sur le Capitole, dans l'Ærarium des Édiles, III, 26, 1 : *Τηρουμένων τῶν συνθηκῶν ἔτι νῦν ἐν* ΧΑΛΚΩΜΑΣΙ...., *ἐν τῷ τῶν ἀγορανόμων ταμιείῳ.*

[4] On en a un exemple qui appartient à la haute antiquité attique, et qui concerne Épiménide, dans ce trait rapporté par Plutarque, *Reipubl. ger. Præcept.* tom. IX, p. 264, Reisk. : *Ἐπιγραφή τις ἀρκεῖ, καὶ* ΠΙΝΑΚΙΟΝ, *καὶ ψήφισμα,... ὡς Ἐπιμενίδης ἔλαβεν ἐξ ἀκροπόλεως, καθήρας τὴν πόλιν.* Mais l'exemple le plus authentique de cet emploi du mot *πινάκιον*, c'est celui que nous fournit le même Plutarque, et qui se rapporte au trop fameux décret Mégarique, cause de la guerre du Péloponnèse; voici ce texte curieux, Plutarch. *in Pericl.* § 30, t. I, p. 650, Reisk. : *Περικλέους νόμον τινὰ προβαλομένου, κωλύοντα καθελεῖν τὸ* ΠΙΝΑΚΙΟΝ, *ἐν ᾧ τὸ ψήφισμα (τὸ Μεγαρικὸν) γεγραμμένον ἐτύγχανεν, εἰπεῖν Πολυάρκη....· σὺ δὲ μὴ καθέλῃς, ἀλλὰ στρέψον εἴσω τὸ* ΠΙΝΑΚΙΟΝ.

qu'elles se succédaient, dans quelque édifice sacré. Cette notion résulte surtout du témoignage de Denys d'Halicarnasse [1], qui se sert à cette occasion du mot ΠΙΝΑΚΟΣ; et tant d'autres témoignages viennent à l'appui de celui-là [2], qu'il serait inutile de s'y arrêter. C'est pareillement un fait avéré, que l'usage qui s'établit plus tard d'exposer en public, sur des *tables de bois enduites de plâtre* ou de *craie*, et au moyen de caractères *tracés en rouge*, les édits des Préteurs, et les autres actes de l'autorité judiciaire [3]. On sait d'ailleurs que les *sénatus-consultes*, gravés sur *tables de bronze* [4], s'attachaient aux murailles, soit dans le *Capitole*, soit dans le *Comice*, ou dans les temples de Cérès et d'Opis, soit enfin dans l'*Ærarium* du temple de Saturne [5]; et il y est fait de fréquentes allusions dans les harangues de Cicéron [6]. Il en était de même pour les *lois* et les *dénombrements* effectués sous l'autorité des Censeurs, qui se plaçaient dans l'*Atrium Libertatis*, ou dans la *Villa Publica* du

[1] Dionys. Hal. *Antiq. Rom.* I, 74, tom. I, p. 188, ed. Reisk. : Οὐδ' ἐπὶ τοῦ παρὰ τοῖς Ἀρχιερεῦσι κειμένου ΠΙΝΑΚΟΣ. J'ai lu ici Ἀρχιερεῦσι, au lieu de Ἀγχισεῦσι, que portent les éditions; c'est une correction, aussi certaine qu'ingénieuse, proposée par Niebuhr, *Röm. Geschicht.* I, 176, et admise par M. Ideler, *Handbuch der Chronolog.* II, 162, 2).

[2] Serv. *ad* Virg. *Æn.* I, 373, tom. I, p. 68, ed. Lion. : TABULAM dealbatam quotannis Pontifex Maximus habuit, in quâ præscriptis consulum nominibus et aliorum magistratuum, digna memoratu notare consueverat; cf. Ciceron. *de Orator.* II, 12, 52 : Ab initio rerum romanarum usque ad P. Mucium, P. M., res omnes singulorum annorum mandabat litteris P. M. efferebatque in ALBUM, et proponebat TABULAM domi.

[3] Quintilian. *Instit. orat.* XII, 3 : Alii se ad ALBUM AC RUBRICAS transtulerunt; Senec. *Epistol.* XLVIII : Sedere ad ALBUM; cf. Paul. Sentent. lib. I, c. 14. Il y eut de même l'*album* des Juges, Sueton. *in Claud.* § 16 : ALBO *judicum;* cf. *in Tiber.* § 51; et *in Domitian.* § 8; ceux des Sénateurs, des Décurions, et, pour tout dire enfin, l'*Album* des Citharœdes, Sueton. *in Neron.* § 21 : *in* ALBO *Citharœdorum.* Le témoignage le plus positif à cet égard est celui qui se trouve sur la célèbre *table de bronze* publiée par Muratori, *Thes.* p. DLXXXII, col. II : IN. TABULAS. PUBLICAS. REFERUNDA. CURATO. EADEMQUE. OMNIA. QUAE. UTEIQUE. IN. TABULAS. RETULERIT. ITA. IN. TABULAM. IN. ALBUM. REFERUNDA, laquelle me dispense d'alléguer d'autres textes.

[4] Voy. à ce sujet le témoignage de Pline, qui embrasse l'universalité de ces actes publics, XXXIV, 9 : TABULIS AEREIS, *in quibus publicæ constitutiones inciduntur.* C'est à cet usage que fait allusion Virgile, *Æn.* VI, 622; cf. Serv. *ad h. l.*; add. *Digest.* XLVIII, 13, 8 : *Qui* TABULAM ÆREAM *legis refixerit.*

[5] Témoin ce passage de Suétone, *in Cæsar.* § 28 : *Lege jàm in æs incisâ, et in* Ærarium *conditâ;* cf. eumd. *in August.* § 94. Je me borne à ce témoignage, à l'appui duquel je rappelle qu'une de ces lois romaines, rendue sous Vespasien, et gravée sur *table de bronze*, resta durant tout le moyen âge *scellée dans un mur* de la basilique de Saint-Jean-de-Latran. L'exemple avait frappé les interprètes de Suétone, et le monument est connu de tous les antiquaires.

[6] Ciceron. *Philipp.* I, 1, 3 : *Ne qua* TABULA *ullius decreti Cæsaris* FIGERETUR; cf. *ibid.* II, 36, 92 : *Inspectantibus vobis, toto Capitolio* TABULAE FIGEBANTUR; Idem, *in Pison.* 15, 36 : *Hoc certè video, quod indicant* TABULAE PUBLICAE (in Comitio positæ); cf. Sueton. *in Claud.* § 21 : TABULAM *illico misit.*

Champ de Mars[1]. Cette coutume, qui avait été pratiquée à toutes les époques de la république, ne cessa même point d'avoir lieu sous l'empire. Rien n'est plus célèbre que le trait rapporté par Suétone, des *trois mille tables d'airain, ærearum* TABULARUM *tria millia*[2], qui avaient péri dans l'incendie du Capitole, et qui y furent rétablies par Vespasien; et l'on apprend, par un passage d'une lettre de Pline le jeune, que plus tard encore il était d'usage que les *sénatus-consultes*, gravés sur *tables de bronze, se fixassent dans le mur du Capitole, près de la statue de Jules-César*[3]. C'était aussi sur des *tables*, mais probablement sur des *tables de bois*, que s'inscrivaient, en présence du sénat et du peuple, les *vœux* que proféraient les Consuls et les Préteurs en partant pour quelque expédition; on appelait ces sortes de vœux, *vota nuncupata*[4]; et les *tables* où ils étaient inscrits demeuraient *attachées aux murs du Capitole* jusqu'à l'époque de leur accomplissement. On n'a pas oublié ce qui a été dit plus haut[5], au sujet des *tables de bois*, avec *inscriptions* relatives aux *Triomphes, tituli Victoriarum;* lesquelles *tables* se dédiaient dans le Capitole, où elles demeuraient comme autant de monuments authentiques des conquêtes du peuple romain. On sait que plus tard ces glorieux *instruments du triomphe*, *insignia triumphorum*, durent se déposer dans le temple de Mars Ultor, du Forum d'Auguste[6]; mais je rappelle le trait qui nous est fourni par Tite-Live, de *deux* de ces *tables*, offrant la même inscription, en mémoire de la victoire navale de L. Æmilius Regillus, et *placées,*

[1] Festus, *v.* Probrum Virginis Vestalis : *Lex* FIXA *in Atrio Libertatis cum multis aliis legibus incendio consumpta est.* Tous les témoignages relatifs à ce trait d'antiquité romaine, y compris ce qui a rapport à l'*Atrium Libertatis* et à la *Villa Publica*, ont été recueillis par Mazzochi, *abul. Heracl.*, p. 463, 464.

[2] Sueton. *in Vespas.* § 8. Vid. Interpr. *ad h. l.*

[3] Plin. *Epistol.* VIII, 6 : *Senatusque consulta de his rebus facta in ære inciderentur, idque* AES FIGERETUR AD STATUAM LORICATAM DIVI IULI. C'est cet usage qui explique les expressions de Cicéron, *in Catilin.* III, 8, 19 : *Legum* AERA *in Capitolio liquefacta;* et celles-ci d'Ovide, *Metamorph.* I, 91 : *Nec vincla minantia* FIXO AERE *ligabantur;* vid. Interprett. *ad h. l.*

[4] Festus, *v.* Nuncupata : *Vota* nuncupata *dicuntur, quæ consules, prætores, cùm in provinciam proficiscuntur, faciunt ; ea in* TABULAS *præsentibus multis referuntur.* L'histoire romaine tout entière est pleine d'allusions à cet usage voy. Tomasini, *de Donar.* c. I, p. 9-10; et la pratique s'en continua jusque sous l'empire; ce qui résulte du trait rapporté par Suétone, *in August.* § 97 : Nam se, quamquàm conscriptis paratisque jàm TABULIS, negavit suscepturum quæ non esset soluturus; cf. Sueton. *in Calig.* § 14; et *in Neron.* § 46; voy. Morcelli, *de Styl. Inscript.* tom. I, p. 330.

[5] Voyez pag. 313, 314.

[6] Sueton. *in August.* § 29. Ailleurs encore, § 38, et *in Tiber.* § 9 et 20, il est question des *triumphalia ornamenta;* mais ce n'étaient là que des marques de distinction, propres à la personne, telles que la *couronne de laurier*, la *toga picta*, le *sceptre d'ivoire*, etc.

l'une *sur les battants* de la *porte* du *temple des Lares Marins*, au Champ de Mars, l'autre *sur les battants* de la *porte* du *temple de Jupiter Capitolin*[1].

C'était pareillement sur des *tables de bronze*, ou de *bois*, que s'inscrivaient les *décrets* rendus en faveur des villes ou des peuples admis au droit de cité; ceux qui concédaient l'immunité, ou qui conféraient quelque privilége du même genre. On peut voir dans les *Harangues* de Cicéron contre M. Antoine[2] la preuve de cet usage, en même temps que l'abus qui se faisait, à cette dernière époque de la république, des concessions dont il s'agit. Les *lois* et *ordonnances* des magistrats, qui s'exposaient en public, tracées sur une *table de bois* enduite de *craie blanche*, λεύκωμα, *album*[3], devaient être fréquemment renouvelées, à raison de leur objet et de leur matière. Mais les concessions de *Patronage*, d'*Hospitalité* ou de *Priviléges* importants, que les

[1] Tit. Liv. XL, 52 : Supra valvas templi (Larium Permarinum in Campo) TABULA cum titulo hoc FIXA est.... Eodem exemplo TABULA in æde Jovis in Capitolio supra valvas FIXA est.

[2] Ciceron. *Philipp.* II, 36, 91 : Ne qua post idus Martias immunitatis TABULA, neve cujusquam beneficii FIGERETUR; *ibid* 38, 97 : Nuper FIXA TABULA est, quâ civitates locupletissimæ Cretensium vectigalibus liberantur; Idem, *Philipp.* III, 12, 30 : Falsas leges C. Cæsaris nomine, et falsa decreta in AES incidenda et in Capitolio FIGENDA curaverit.

[3] Voyez sur ce point d'antiquité romaine, Mazzochi, *ad Tabul. Heracl.*, p. 309, 310; Ménage, *sur* Diogène Laërte, VI, 89. Il existait quelque chose d'analogue à Athènes, pour les actes d'accusation politique, Hesych. *v.* Σανίς· λεύκωμα, ἐν ᾧ αἱ γραφαὶ Ἀθήνησιν ἐγράφοντο πρὸς τοὺς κακούργους. C'est ce qui résulte surtout du témoignage de l'orateur Æschine, *contr. Ctesiph.* p. 589, Reisk. : Ἐν ταῖς γραφαῖς... παράκειται κανὼν τοῦ δικαίου, τουτὶ τὸ ΣΑΝΙΔΙΟΝ; cf. Aristophan. *Thesmosph.* 947; *Vesp.* 348; voy. aussi dans Athénée, IX, 407, C, t. III, p. 508, un trait curieux, qui se rapporte au siècle d'Alcibiade, et qui montre bien de quelle nature étaient ces *inscriptions sur planches*, déposées dans le Métroon. L'usage en question se liait avec celui des *tables de bois*, *carrées*, ἄξονες, ou *triangulaires*, κύρβεις, sur lesquelles avaient été écrites ou tracées au pinceau, *en noir*, διὰ μέλανος, les lois et règlements politiques, les listes de citoyens, les catalogues d'objets sacrés, Plutarch. *in Solon.* § 19, 23, 24 et 25; Ammon. *v.* Ἄξονες. La notion d'un *mur blanchi*, pour y tracer, *en rouge* ou *en noir*, les ordonnances de police des magistrats, telle qu'elle se trouve énoncée par Suidas, *v.* Λεύκωμα· τοῖχος γύψῳ ἀληλιμμένος, πρὸς γραφὴν πολιτικῶν πραγμάτων, et telle qu'on aurait pu la présumer d'après l'exemple de murs trouvés en cet état à Pompeï, appartient à une autre époque de l'antiquité; et ce serait pécher contre la critique, que de confondre deux choses aussi distinctes, et deux époques aussi différentes. On pourrait cependant s'autoriser jusqu'à un certain point de ce passage de Polybe, V, 33, 5 : Ἐν ταῖς χρονογραφίαις ὑπομνηματιζόμενοι.... εἰς τοὺς ΤΟΙΧΟΥΣ, passage qui a beaucoup embarrassé les interprètes; vid. Schweigh. *ad h. l.*, et où des antiquaires, tels que Grund, *Maler. d. Griech.* II, 544, 2), en admettant la leçon barbare, χρωματογραφίαις, ont vu des *peintures sur mur*. Mais ce texte de Polybe peut tout aussi bien s'entendre de *tables de bois placées sur le mur*, que de toute autre chose; et dans tous les cas, le fait même de ces *murs blanchis* ne contredit pas celui des *tables blanchies* pour le même usage : ce sont deux pratiques qui ne s'excluent, ni ne se contredisent, même en admettant qu'elles fussent contemporaines.

magistrats romains recevaient de villes alliées ou de municipes, et qui étaient le plus souvent gravées sur des *tables de bronze*, restaient *scellées dans le mur* de quelque temple, ainsi qu'on en a plus d'un exemple[1]. C'est aussi ce qui avait lieu pour les *diplômes* de *Congé militaire, honesta Missio*, accordés par les empereurs; une trentaine desquels, arrivés jusqu'à nous, sont autant de copies ou de transcriptions légales de l'acte authentique gravé sur *table de bronze*, et *fixé* dans quelque endroit du Capitole. Nous possédons de ces *diplômes* rendus sous Galba, sous Vespasien, sous Trajan, et plus tard encore, toujours avec l'indication du *lieu* où était *scellé* le monument original, conçue en ces termes[2] : *Descriptum et recognitum ex* TABULA AENEA *quæ* FIXA *est Romæ in Capitolio ad Aram Gentis Juliæ;* avec des variantes telles que celle-ci, d'un *diplôme* de Vespasien[3] : *ex* TABULA AENE[A *quæ* FIXA *e*]*st Romæ in Capitolio post tropæa.....t ad ædem Fidei P. R.;* ou bien cette autre, d'un *diplôme* de Trajan[4] : *ex* TABULA AENEA *quæ* FIXA *est Romæ in* MURO *post templum Divi Aug. ad Minervam;* et la notion qui résulte de ces expressions est trop claire et trop positive, sans compter que les monuments qu'elle concerne étaient trop nombreux et trop authentiques, pour qu'il y ait la moindre incertitude sur cet usage de *sceller dans le mur* des *tables de bronze* contenant une foule d'actes de l'autorité publique[5]. L'en-

[1] Relativement aux concessions de *Patronage*, voyez, entre autres exemples, l'inscription du recueil de Gruter, p. 1101, 1; cf. Van-Dal. *Dissertat.* IX, p. 765; et pour celles d'*Hospitalité*, voy. *ibid.* p. 362, 1 et 2; 363, 1 et 3; 364, 1; 400, 8; 401, 1. La circonstance de *l'insertion* de ces *tables* d'Hospitalité *dans le mur* d'un temple, se trouve énoncée sur la plupart de ces inscriptions; et Gori, qui en a publié quelques-unes, *Inscript. Etrur.* t. I, n. CLXXXIV, p. 65-67, et *ibid.* t. II, p. 193, 200, 203, 208, n'a pas manqué d'en faire l'observation. Mais il s'est trompé, en interprétant de cette manière, sur la *table* de Florence qu'il avait sous les yeux, les mots : AD AUGUST. TEM. C. P., qui doivent s'entendre ainsi : *Ad Augustale Temperamentum Comprobatum Pondus;* voy. à ce sujet, Orelli, *Inscript. lat. select.* n. 764; et quant aux *tables d'Hospitalité*, dans l'antiquité grecque et romaine, consult. la dissertation de Spalletti, *Dichiarazione di una Tavola ospitale ritrovata in Roma*, Rom. 1777, 4°, où sont réunies et discutées presque toutes les notions qui nous restent sur ce point d'archéologie.

[2] On en connaît trois de Galba, publiés par Muratori, p. CCCVI, 3, CCCVII, 1. Voy. du reste, sur cette classe si curieuse de monuments épigraphiques, le mémoire de M. Gazzera, *Notizia di alcun. nuov. Diplom. imper.*, Torino, 1832, et celui de M. Cavedoni, *Notizia e dichiarazione di un diploma militare*, Modena, 1832.

[3] *Ap.* Spallett. *Dichiaraz.* p. 139; cf. *ibid.* 141.

[4] La même formule se reproduit sur deux de ces diplômes, l'un de Septime Sévère, de l'an 208 de Jésus-Christ, l'autre des deux Philippes, de l'an 248, publiés en dernier lieu par M. Labus, *Mus. di Mantov.* t. II, p. 143-147; voy. surtout p. 147, 2), où cet antiquaire annonce, avec l'intérêt qu'il excite et qu'il ne peut manquer de justifier, la publication prochaine d'un travail complet de M. Cl. Cardinali sur ce sujet.

[5] Voy. les nombreux détails donnés à ce sujet par Spalletti, dans sa *Dichiaraz. di una Tavola ospitale*, p. 129-145.

combrement que dut produire avec le temps cette multitude de *tables* attachées à tous les murs, suspendues de toutes parts aux colonnes et aux portes des temples, fut tel qu'il fallut à plusieurs reprises effectuer un enlèvement général de ces sortes d'objets votifs ou commémoratifs, déposés dans les lieux publics. Tite-Live nous en fournit un exemple[1] qui se rapporte à l'an de Rome 573, avant notre ère 179; et deux siècles ne s'étaient pas encore écoulés, qu'Auguste fut obligé de recommencer, avec l'autorité du sénat, la même opération.

Les faits qui viennent d'être rappelés n'ont, il est vrai, avec les *peintures sur bois, encastrées dans le mur*, qu'un rapport indirect, bien que l'usage même dont ils nous fournissent tant d'applications variées ne soit pas sans quelque analogie avec un pareil emploi de l'art de peindre, pour la décoration des édifices sacrés et publics. Il est certain du moins que, pour moi, l'une et l'autre de ces pratiques tiennent au même principe; qu'elles s'expliquent et se justifient d'après le même ordre d'idées. Mais nous allons avoir, dans tout un ensemble de faits qui appartiennent proprement au mode de décoration usité chez les Romains, et où la peinture avait pris une part plus ou moins considérable, la preuve positive que cette pratique d'*insérer dans le mur* des *tables* de matières diverses, *peintes* ou *sculptées*, faisait partie d'un vaste système, dont les applications nombreuses étaient toutes d'accord avec ce principe, et dont les premiers modèles, fournis par l'antiquité asiatique, se rapportaient à l'origine même de la civilisation grecque.

Rien n'est plus connu que l'usage qui avait régné chez les Romains, à

[1] Tit. Liv. XL, 51 : *M. Æmilius Lepidus censor... ædem Jovis in Capitolio, columnasque circà* POLIENDAS ALBO *locavit; et ab his columnis, quæ incommodè opposita videbantur, signa amovit*, clypeaque de columnis *et* signa *militaria* affixa *omnis generis dempsit.* Dans ce passage si important et si curieux à plusieurs égards, on remarquera, entre autres particularités, celle qui concerne la réparation du péristyle extérieur, dont les *colonnes* devaient être *remises à neuf* et *enduites de stuc blanc* ; ce qui est exprimé par Cicéron, *in Verr.* III, 55, d'une manière analogue : Omnes illæ columnæ, quas DEALBATAS videtis; cf. *Epistol. Famil.* VII, 29; et ce qui est positivement contraire à la notion de *temples coloriés*, comme on l'admet abusivement, du moins dans sa généralité; car la double opération de *revêtement en stuc* et de *peinture d'ornement*, telle qu'elle dut avoir lieu pour un certain nombre de temples et d'édifices publics, se trouve indiquée en tête du célèbre calendrier Maffei, de la manière qui suit : EXPOLIENDUM. ET. PINGENDUM ; voyez ce qui a été observé plus haut, p. 294, 2), au sujet de ce fragment de *Fastes*, qui durent être placés dans quelque temple, dans un *Atrium*, ou dans un *Hemicyclum* tel que celui du Forum de Præneste, où étaient encastrés les Fastes mis en ordre par Verrius Flaccus, Sueton. *de illustr. Grammat.* § 17 : *in quo* (Hemicyclo) *Fastos à se ordinatos et marmoreo parieti incisos* (lis. inclusos) *publicarat.*

presque toutes les époques de la république, d'orner les édifices sacrés de bas-reliefs d'argile coloriée, qui s'inséraient dans les murs, en forme de frises, de corniches, de consoles et d'autres membres d'architecture. Ce qui ne l'est pas moins, c'est qu'à mesure que l'intelligence et le goût des arts de la Grèce pénétrèrent à Rome, avec les progrès de la puissance publique et avec les trophées mêmes de la victoire, le luxe toujours croissant des Romains s'empara des matières les plus précieuses pour les employer au même usage. L'*ivoire* surtout devint, par le prix qu'on y attachait, et par la facilité avec laquelle cette matière, si propre à être coloriée, se prêtait au travail du statuaire[1], un des principaux objets sur lesquels s'exerça ce goût de décoration[2]. Je n'ai pas besoin de rappeler l'emploi qui avait été fait de l'*ivoire* dans la statuaire grecque par excellence, la sculpture chryséléphantine[3]; cette notion est maintenant vulgaire, comme le nom du grand antiquaire de nos jours qui a contribué plus que personne à l'établir et à la répandre. On sait aussi que la Grèce, même dans son âge héroïque, s'était servie de l'*ivoire*, pour orner les *meubles* et jusqu'aux *habitations* des grands, au moyen de *figures* ou de *bas-reliefs incrustés;* c'est Pausanias qui en a fait l'observation[4] : κλίνας μὲν καὶ ΟΙΚΙΑΣ ἐλέφαντι ἐποίησε (Ὅμηρος) κεκοσμημένας; et c'est lui aussi qui nous a fourni, dans sa description du *coffre de Cypsélus*[5], l'exemple le plus curieux et le plus important pour la haute époque de l'art à laquelle appartenait ce monument de l'industrie des Corinthiens et de l'opulence des Cypsélides. Mais pour ne pas nous arrêter à des détails qui pourraient paraître ici oiseux ou superflus, c'est dans le temps de la puissance romaine, où le déclin de l'art n'était encore sensible que par l'emploi immodéré des matières précieuses, que nous trouverions le plus de témoignages sur cette pratique de l'antiquité,

[1] Les artistes employés à ce genre de travail, chez les Romains, se nommaient *Fabri Eburarii;* j'ai eu occasion de citer plusieurs de ces artistes, qui nous sont connus par des inscriptions; voy. ma *Lettre à M. Schorn,* p. 71, 1).

[2] Nous possédons deux savantes *Dissertations* de Heyne, *sur les divers travaux en ivoire des anciens,* publiées dans les *Nov. Comment. Soc. Reg. Götting,* t. I, p. 11, p. 96, sqq., et *Neue Biblioth. der schön. Wissenschaft.* B. XV, St. I. et II.

[3] Voy. le catalogue des statues d'or et d'ivoire dressé par Heyne, d'après Pausanias, dans ses *Antiquar. Aufsätze,* II, 166, *t*), Leipsig, 1778.

[4] Pausan. I, 12, 4; cf. Homer. *Odyss.* IV, 73. En fait de meubles sacrés, ornés de *figures d'ivoire, en relief, incrustées,* je citerai le témoignage de Cicéron, *in Verr.* IV, 46, concernant le *temple de Junon,* à Malte : *Erat... magna vis* EBORIS, *multa ornamenta in quibus eburneæ Victoriæ, antiquo opere et summâ arte perfecta.*

[5] Pausan. V, 17, 2; cf. Dion. Chrysost. *Orat.* XI, p. 163. Voy. à ce sujet la *Dissertation* de Heyne, *über den Kasten des Cypselus,* Göttingen, 1770, p. 7-9.

qui faisait servir l'*ivoire* réduit en *minces tablettes, sculptées* et *coloriées,* à l'ornement des murs et des plafonds dans les habitations des riches citoyens[1]. Il en était de même des métaux précieux, l'*or* et surtout l'*argent,* dont on faisait des bas-reliefs, de forme ronde ou rectangulaire, pour les incruster dans les murailles, ainsi qu'on en a recueilli plus d'un exemple[2]; de l'*ambre* même, du *crystal* et de plusieurs sortes de *gemmes*[3], qu'on employait aussi comme éléments de cette décoration somptueuse, qui mettait à contribution toutes les richesses de la terre et toutes les ressources de l'art; du *verre* enfin, qui devint, comme j'aurai bientôt occasion de le montrer, la matière la plus généralement mise en œuvre pour cet usage, avec un luxe inouï, comme avec une industrie extraordinaire.

Entre tous les antiquaires modernes, Buonarotti est le premier qui ait constaté le grand usage qui s'était fait de l'*ivoire*, dans l'antiquité, pour en décorer les *chars*[4], les *tables*, les *siéges*, les *portes*, les *soffites* et jusqu'à des *appartements entiers*, et qui, en publiant un certain nombre de petits bas-reliefs d'*ivoire* qui n'avaient pu avoir que cette destination, et qui offraient presque tous le mérite du travail joint à l'intérêt de la représentation[5], ait signalé cet usage comme un trait d'antiquité digne d'un haut intérêt. Depuis l'époque où l'illustre sénateur florentin avait appelé sur ce point l'at-

[1] Je puis citer à cet égard un témoignage qui contient à lui seul plus d'indications, réduites à l'expression la plus concise, qu'on ne saurait en trouver ailleurs; c'est celui-ci de Dion Chrysostôme, *Orat. de Venat.* VII, t. I, p. 262, ed. Reisk. : *Ἔτι δὲ ἐν* ΟΙΚΙΩΝ *ὀροφαῖς καὶ τοίχοις καὶ ἐδάφει, τὰ μὲν χρώμασι, τὰ δὲ* ΛΙΘΟΙΣ, *τὰ δὲ* ΧΡΥΣΩΙ, *τὰ δὲ* ΕΛΕΦΑΝΤΙ ΠΟΙΚΙΛΛΟΝΤΩΝ, *τὰ δὲ αὐτῶν* (lis. *αὖ τῶν*) ΤΟΙΧΩΝ *γλυφαῖς, κ. τ. λ.* Cf. Themist. *Orat.* XVI, p. 393; vid. Elmenhorst. *ad* Apul. *de Deo Socrat.* p. 54; Abr. Willet. *ad* Galen. *Cohort. ad Art.* c. VIII, Annot. p. 101.

[2] En fait de bas-reliefs d'*argent*, employés à cet usage, je citerai particulièrement le *disque* représentant *Phèdre désolée*, et trouvé dans un appartement d'Herculanum, avec deux autres bas-reliefs sur lames d'argent recueillis au même endroit; voy. *Bronzi d'Ercolano*, t. I, p. 257-67, et 261, 263. Voy. du reste, sur l'usage de revêtir des appartements entiers de *lames d'argent* avec *médailles* et *camées incrustés*, les témoignages de Sidoine Apollinaire, *Epistol.* II, 10, et VIII, 8; cf. Interprett. *ad hh. ll.*

[3] Sur les nombreux fragments d'*ambre*, de *crystal*, et d'autres matières précieuses, qui se trouvent journellement dans les fouilles de Rome, et qui sont encore scellés dans des enduits, voy. l'observation de Caylus, *Recueil* IV, 179-80, qui est encore vraie de notre temps, comme elle l'était dans le sien.

[4] Des fragments d'*ivoire* employés à la décoration d'un *char*, de travail étrusque, et trouvés, avec d'autres débris de sculptures étrusques, de bronze et d'argent dorés, près de Perugia, en 1812, ont été publiés par M. Vermiglioli, *Bronzi Etruschi*, etc., p. XXIII-XXV.

[5] Voy. Buonarotti, *Osservaz. istorich. sopr. alc. Medaglion.* Proem. p. XXIII. Les bas-reliefs d'*ivoire* dont il s'agit se trouvent gravés, en guise de vignettes, et distribués dans le cours de l'ouvrage, p. 1, 70, 252, 294, 314, 328, 336, 348, 362, 365, 382, 395, 402, 426, 451.

tention des antiquaires, Caylus, dont la curiosité se portait sur toutes les branches de l'archéologie avec un zèle toujours louable et avec une intelligence souvent heureuse, avait publié plusieurs fragments de bas-reliefs d'*ivoire*, provenant de la décoration de meubles antiques[1], ou même de celle d'appartements du *palais des Césars*[2], sur le Palatin, qui lui avaient fourni l'occasion de justifier son opinion *sur ces petits ouvrages de matière lisse et polie*, ce sont ses expressions, *qui décoraient l'intérieur des appartements romains, sur ces petits bas-reliefs de différentes matières, qui s'appliquaient sur des panneaux distribués eux-mêmes par compartiments*[3]. Les découvertes qui ont eu lieu, depuis les temps de Buonarotti et de Caylus, de tant d'objets d'*ivoire* employés comme ornements dans les maisons de Pompeï et d'Herculanum, dans des tombeaux grecs et romains de la Campanie, dans les sépultures mêmes des anciens Étrusques, et jusque dans les cimetières sacrés de Rome, n'ont pu que confirmer cette notion curieuse, si conforme d'ailleurs au témoignage exprès des anciens. Pline nous avait appris que, pour satisfaire aux exigences toujours croissantes d'un luxe insatiable, on avait commencé par *teindre les cornes des animaux;* d'où l'on s'était trouvé conduit à *rapporter dans le bois des ornements d'ivoire,* ou même à *couvrir le bois d'ivoire;* et comme s'il ne suffisait pas d'avoir ainsi doublé le prix de la matière, on en était venu à *peindre l'écaille de tortue de couleurs propres à imiter les bois les plus rares,* de manière à joindre l'illusion qui résultait d'un pareil artifice à la valeur intrinsèque des matières[4].

C'est à l'époque de Néron que se rapportent, suivant le témoignage de Pline, la plupart de ces prodiges de luxe et d'industrie; et c'est en effet ce qui résulte du peu de détails qui nous restent sur la *Maison Dorée* de

[1] Caylus, *Recueil* IV, pl. LXX, p. 221, et 179, 180; pl. LXXXVIII, 5, p. 292.

[2] Le même, *Recueil* V, pl. LXXXIV, 1, 2, 3, p. 230.

[3] Je rappelle à l'appui de cette observation de Caylus, que les *portes* du temple d'Apollon Palatin, bâti par Auguste, étaient ornées de *bas-reliefs d'ivoire*, représentant, sur un des battants, la *Défaite des Gaulois, à Delphes,* sur l'autre, la *Destruction des Niobides;* c'est ce que nous apprend Properce, *Eleg.* II, 23, 12-14 :

Et valvæ libyci nobile dentis opus:
Altera dejectos Parnassi vertice Gallos,
Altera mœrebat funera Tantalidos.

[4] Plin. XVI, 43, 84. Le passage entier de Pline mérite d'être rapporté ici textuellement : Cœpere TINGI animalium cornua, dentes secari; lignumque EBORE distingui, mox operiri. Placuit deindè materiam et in mari quæri. Testudo in hoc secta. Nuperque portentosis ingeniis principatu Neronis inventum, ut PIGMENTIS perderet se, plurisque væniret imitata lignum. Sic lectis (tectis?) pretia quæruntur; sic terebinthum vinci jubent; sic citrum pretiosius fieri; sic acer decipi. Modò luxuria non fucrat contenta ligno; jàm lignum emi testudinem facit; cf. Salmas. *Exercit. Plin.* p. 416, B, 417, A.

Néron. Ainsi, nous lisons dans Suétone que les salles de festin avaient un plafond formé de *tablettes d'ivoire mobiles*, qui s'ouvraient pour laisser tomber des fleurs ou couler des parfums, et qui se changeaient à chaque service[1]. Or, il n'est pas douteux que ces *caissons d'ivoire* ne fussent *sculptés* ou *peints*, pour être d'accord avec le système entier de décoration pratiqué dans cette *Maison Dorée*, où tout était peint ou doré, et où la recherche d'un luxe, démesuré comme l'empire de Néron, insensé comme son caractère, avait été portée au point que les *lambris intérieurs étaient ornés de* GEMMES *et de* PERLES INCRUSTÉES[2]. Ce luxe, tout extraordinaire qu'il peut nous paraître, n'a rien d'incroyable, quand on lit dans Sénèque que les Romains de cet âge ne pouvaient plus *marcher que sur des pierres précieuses*[3], et comme pour justifier Sénèque, sinon d'avoir eu sous ses pieds un pavé semblable, du moins de l'avoir dit, il fut trouvé, au XVIIe siècle, dans une vigne sur l'Aventin, une chambre dont le *pavé était d'agate et de cornaline*, et les *murs revêtus de lames de bronze doré avec des médailles incrustées*[4]. Les fouilles du Palatin ont pareillement offert, entre autres débris de la magnificence romaine, qui rendent croyable et presque vulgaire tout ce qu'on raconte de la *Maison Dorée* de Néron, une chambre *tout incrustée de lames d'argent ornées de pierres précieuses*[5]. Or, il n'est pas douteux que ce système de *placage*, de *revêtement* en *lames de bronze*, ou *d'argent*, ou même d'*or*[6], ne fût pour les Romains une tradition et une continuation de l'usage grec de revêtir de *panneaux de bois peint* les murailles qu'ils voulaient décorer; et ce qui est évident par l'histoire de l'art des anciens, c'est que l'une et l'autre de ces pratiques avaient été puisées dans les habitudes de l'art asiatique[7].

[1] Sueton. *in Neron.* § 31 : *Cœnationes laqueatæ* TABULIS EBURNEIS, *versutilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur.* C'est certainement à ces excès d'un luxe extravagant que fait allusion Sénèque, dans ce passage, *Epistol.* XC : *Versatilia cœnationum laquearia ità coagmentat, ut subindè alia facies atque alia succedat, et toties* TECTA, *quoties fercula mutentur;* voy. Casaubon, *sur* Athénée, IV, p. 130, A, t. VII, 398-9, Schw. C'est ce passage de Sénèque qui m'a donné lieu de proposer de lire *tectis*, au lieu de *lectis*, dans la phrase de Pline citée plus haut.

[2] Sueton. *ibid.* : *In cæteris partibus cuncta auro lita*, distincta gemmis unionumque conchis *erant.* C'est sans doute à ce trait d'un luxe insensé que Pline fait allusion, dans ce passage, XXXVII, 2 : *Neronis principis, qui..... cubicula viatoria* unionibus *construebat.*

[3] Senec. *Epistol.* LXXXVI :... Nisi gemmas calcare nolumus.

[4] Fl. Vacca, *Memorie*, n. 101, 102, 118.

[5] Bartoli, *Memorie*, n. 7 et 8.

[6] Vopisc. *in Aurelian.* § 46 : *Ut* aurum *neque in cameras.... mitteretur....* aurum *per varios* bractearum *usus;* cf. Salmas. *ad h. l.* t. II, page 549-50.

[7] C'est ce qui sera démontré jusqu'à l'évidence dans le premier livre de mon *Histoire générale de l'Art des Anciens*, où je traiterai de l'art asiatique.

Il est certain d'ailleurs que l'usage de *peindre* et de *dorer*, qui avait lieu pour le *marbre*, s'appliquait aussi à l'*ivoire*[1], c'est ce qui pourrait se déduire par la seule analogie, indépendamment même de toute notion positive; et le critique qui avait affirmé que *l'on ne peignait pas l'ivoire* chez les anciens[2], ne prouvait qu'une chose, c'est qu'il était alors bien peu familier avec l'antiquité. Quand bien même nous ne posséderions pas le témoignage de Plutarque, qui comprend les *peintres d'ivoire*, ἐλέφαντος ζωγράφοι, parmi les artistes d'Athènes employés aux travaux de Périclès[3], nous en aurions la preuve par cet autre passage du même écrivain, qui avait certainement échappé à l'attention du

[1] L'usage de *colorer l'ivoire* en *pourpre* était déjà connu d'Homère, *Iliad.* IV, 141; et c'était un usage asiatique, Didym. *ad h. l.*; cf. Plutarch. *de* EI *ap. Delph.* VII, 545, Reisk. Quant à l'existence de *figurines d'ivoire dorées*, telles que le Παλλάδιον ἐλεφάντινον περίχρυσον, d'une inscription attique, *apud* Boeckh, n. 150, l. 42, p. 237, les exemples fournis par ces inscriptions suffiraient, à défaut d'autres témoignages, pour constater ce fait.

[2] *Journ. des Savants*, 1830, p. 504.

[3] Plutarch. *in Pericl.* § 12; voy. l'observation faite plus haut à ce sujet, p. 29, 4). Je profite de cette occasion pour y ajouter quelques éclaircissements nouveaux. En reproduisant dans le *Real Museo Borbonico*, t. VII, tav. III, la peinture qui représente une *Femme occupée à peindre*, l'antiquaire napolitain a cru voir à sa main une espèce de *palette*, au lieu d'une *tablette d'ivoire*, comme l'avaient énoncé les Académiciens d'Herculanum, et comme je l'avais pensé moi-même. Or, en examinant bien attentivement cette peinture, dont j'ai fait exécuter à Naples, sous mes yeux, une copie fidèle, je n'ai pu que m'affermir dans mon opinion. Je remarque de plus que la *palette, avec les couleurs préparées*, se voit représentée dans un curieux fragment de peinture antique de Pompeï, publié par M. Mazois, *Ruines de Pompeï*, t. II, p. 68, sous la forme d'une *petite table à quatre pieds*: ce qui constitue un meuble tout différent de celui qui est à la main de notre femme. Du reste, ce fragment de peinture que je viens de citer mérite sous plus d'un rapport d'être signalé à l'attention de mes lecteurs. On y voit le *Peintre* ayant près de lui la *palette* et le *vase* servant à essuyer les pinceaux, avec la *planchette* posée sur le *chevalet*; plus loin, le broyeur de couleurs occupé dans un coin de l'atelier à faire fondre les *cires colorées*, dans un *vase* placé sur des charbons ardents; et ce sont là autant de témoignages positifs à l'appui des notions grammaticales que nous avait fournies Pollux; voy. plus haut, p. 24-30. Une autre peinture antique, que je dois encore rappeler ici par le même motif, c'est celle du célèbre manuscrit de Dioscoride, où l'on voit un *Peintre* occupé à copier la racine de la *mandragore*, que lui présente une *Femme*, l'*Invention* personnifiée, ΕΥΡΕCIC; voy. un dessin de cette miniature donné par Visconti, dans son *Iconographie grecque*, pl. 36, t. I, p. 304. Tous les détails de cette peinture, en ce qui concerne les meubles et ustensiles employés au travail de l'artiste, se retrouvent absolument conformes, pour cette époque du ve siècle de notre ère, à tout ce que nous connaissons d'ailleurs, par le témoignage de Pollux et par l'histoire de l'art. La *tablette de bois* est placée sur le *chevalet à trois pieds*; devant elle, est assis sur un siége pliant l'artiste, tenant de la main gauche une *petite tablette* chargée de couleurs; c'est évidemment ici la *palette*, telle que la porte à sa main, sur une des peintures récemment découvertes à Pompeï, (Zahns *Ornament. aus Pompeji*,) Taf. 2, une figure de *Femme ailée*, que M. Welcker prend pour la *Peinture encaustique*, personnifiée; voy. les *Hyperbor. Römisch. Studien*, p. 307-309, et *Bullet. dell' Instit. archeol.* 1833, n. IX,

critique en question, et qui constate l'usage de la *peinture sur ivoire*[1] : ἐλέφαντι δὲ ἐσθ' ὅπου προσεχρῶντο ΠΟΙΚΙΛΜΑΤΙ ΓΡΑΦΗΣ. C'est à cet usage que font allusion les expressions d'Ovide[2] : EBORE *tincto;* et il n'est pas possible en effet, quand on sait que l'on *peignait* la *corne* et l'*écaille,* comme nous l'apprenons de Pline[3]; et quand cet emploi des couleurs est si bien constaté pour le *marbre* et pour les *métaux,* il n'est pas possible, encore une fois, de supposer que l'*ivoire* fût resté seul étranger à cette application de la peinture[4]. Il ne nous resterait d'autre renseignement à cet égard que la description du trône d'Olympie, orné de *figures* en relief, d'*or,* d'*ébène,* de *pierres précieuses* et d'*ivoire,* parmi lesquelles se trouvaient d'autres *figures exécutées en peinture :* ἔστι καὶ ζῶά τε ἐπ' αὐτοῦ ΓΡΑΦΗΙ μεμιμημένα[5]; il ne nous resterait, dis-je, d'autre renseignement que ce texte de Pausanias, qu'il faudrait nécessairement admettre que, dans la plupart des cas semblables à celui-ci, l'*ivoire* avait été *colorié.* Mais d'ailleurs nous avons recueilli dans plusieurs localités antiques des fragments de *flûtes d'ivoire teintes en noir,* probablement parce qu'elles avaient servi dans la célébration des funérailles[6], et qui ont donné lieu à Caylus d'observer que les anciens avaient pu *teindre* aussi aisément l'*ivoire* de toute sorte de *couleurs*[7]. On a trouvé,

p. 135-6; telle que l'indique Plutarque, ΠΙΝΑΚΙΟΝ χρωμάτων, dans un passage qui n'est pas un des moins curieux que renferment ses écrits, relativement aux arts d'imitation, bien qu'il ait été omis par Facius, Plutarch. *de Tranquill.* t. II, Part. II, p. 931, Wyttenbach.; et c'est aussi une notion qui manque dans l'inventaire de l'atelier du peintre, dressé par Pollux, tel que je l'ai rapporté moi-même; voy. plus haut, p. 24-26. De l'autre main, le peintre tient le *cestrum* ou *vericulum,* avec lequel il achève d'exécuter le trait de l'objet qu'on lui montre; et près de lui, se voit le même meuble, avec des *cires colorées,* que nous a montré la peinture de Pompeï, dans le dessin de M. Mazois : en sorte qu'à en juger d'après cette peinture de manuscrit, le mécanisme de l'art n'avait subi aucun changement essentiel, dans l'emploi des instruments et des matières, du Ier au Ve siècle de notre ère; or, c'est là une notion, fournie par les monuments eux-mêmes, qui n'était pas indifférente à consigner ici.

Plutarch. *Fragm.* x, t. VIII, p. 292, edit. Hutten. Les textes ordinaires portent ποικιλματι τροφῆς, leçon qui n'offre aucun sens. La correction de Wyttenbach, qui lisait ποικιλματι γραφῆς, *Not. crit. ad.* Plutarch. *Fragm.* p. 763, est aussi certaine qu'elle était nécessaire.

[2] Ovid. *Metam.* IV, 332.

[3] Voy. le passage de Pline cité plus haut, p. 373, 4).

[4] Je ne sais si l'on a jamais fait usage de ce passage curieux de Lucien, *de Conscrib. Histor.* § 51, t. IV, p. 211, Bipont., où il décrit les divers travaux de Phidias et des autres grands artistes qui employaient l'*ivoire,* et où sont indiquées la *dorure* et la *peinture* sur *ivoire :* Οἱ δὲ ἔπριον τὸν ἐλέφαντα, καὶ ἔξεον, καὶ ἐκόλλων, καὶ ἐρρύθμιζον, καὶ ἐπήνθιζον τῷ χρυσῷ.

[5] Pausan. V, 11, 2; cf. Heyn. *Antiq. Aufsätz.* II, 165, 9).

[6] Je ne puis m'empêcher de citer, comme un exemple analogue à celui-là, le masque de larve, en marbre, *peint en noir,* monument curieux du *Museo di Mantova,* t. II, tav. L, n. V, p. 305.

[7] Caylus, *Recueil* V, pl. XCVIII, n. IV, p. 275.

dans une fouille près de Perugia, une petite figure d'*ivoire*, de travail antique, qui avait eu les *cheveux dorés*[1], et sans doute les *vêtements coloriés*, d'après le même principe que la Diane d'Herculanum, dont les cheveux sont aussi *dorés*, et la *figure* en partie *coloriée*[2]. Les *bas-reliefs d'ivoire* provenant de cassettes, de travail étrusque, publiés en dernier lieu par M. Micali[3], offraient pareillement des traces de *couleurs* et de *dorure*, qu'on aurait remarquées sans nul doute à tous les morceaux d'*ivoire* antique que nous possédons, si cette matière était moins susceptible d'altération à sa surface et de décomposition dans sa substance[4]. Comment enfin pourrait-on se représenter les *figures en ivoire*, *eburneæ effigies*, des morts illustres, qu'il était d'usage de faire paraître dans la célébration des jeux du cirque[5]; et les figures de *Villes captives*, pareillement exécutées *en ivoire*, *Oppida eburnea*[6], que l'on promenait dans la pompe du triomphe, si l'on n'admettait pas que ces sortes de *figures d'ivoire* étaient *coloriées*, comme les *images en cire* des *Ancêtres*, et comme les autres *simulacres* de *Villes* et de *Peuples personnifiés*, au sujet desquels cet emploi des couleurs n'est sujet à aucun doute[7] ?

J'ai déjà eu occasion de citer le témoignage de Pline, qui nous apprend qu'une des branches de la *peinture encaustique* était précisément celle qui consistait à *peindre sur ivoire*, avec le *cestrum*[8]; et rien n'est plus connu que cet autre passage du même auteur, concernant la célèbre Lala, de Cyzique, qui peignait les *portraits* dans les deux genres pratiqués de son temps à Rome, *sur le bois*, au pinceau, et *sur l'ivoire*, au *cestrum*[9]. Il avait donc fallu au savant académicien une bien grande préoccupation d'esprit pour ignorer tous ces faits, et pour soutenir, contre toute évidence, que *l'on ne peignait pas l'ivoire*. Mais je dois remarquer encore que, suivant l'opinion bien probable des antiquaires, c'étaient des *tablettes d'ivoire*, avec des sujets licencieux tirés des livres d'Éléphantis, que portaient sur eux les petits-

[1] Vermiglioli, *Bronzi Etruschi*, p. XXVII, XXVIII. Cette figurine est gravée sur le titre de cet ouvrage.

[2] Voy. planche VII.

[3] *Monum. per serv. all. Stor. degl. ant. Popoli Ital.* tav. XLI, n. 8, 9, 12 et 13, t. III, p. 65.

[4] Voy. à ce sujet une lettre curieuse et instructive du professeur L. Canali, publiée par M. Vermiglioli, à la suite de ses *Bronzi Etruschi*, p. 109-118.

[5] Tacit. *Annal.* II, 83.

[6] Ovid. *Ex Pont. Epist.* III, 4, 105 : *Oppida turritis* PINGANTUR (vulg. *cingantur*) *eburnea muris.*

[7] Voy. plus haut, p. 304, suiv., et p. 316, 3).

[8] Plin. XXXV, 11, 41 : *Encausta pingendi duo fuisse genera antiquitùs constat, cerâ et in* EBORE *cestro*; voy. plus haut, p. 29, 3).

[9] Plin. *Ibid.* 40 : *Lala et penicillo pinxit, et in* EBORE *cestro.*

maîtres de Rome[1], comme nous avons vu ailleurs que ceux d'Athènes en portaient du même genre, qui étaient *peintes sur bois*; et j'ajoute un renseignement bien curieux que me fournit M. Haus, et dont il n'a été fait encore aucun usage dans l'histoire de l'art; c'est qu'il existait dans l'ancienne collection du prélat Casali, à Rome, une *tablette d'ivoire*, où se voyaient plusieurs *figures gravées en creux* avec les traits du burin remplis de *cires diversement colorées*, dans le goût des *Nielles* de la renaissance[2]: monument unique sans doute de la *peinture encaustique* sur *ivoire*, dont j'aurais desiré pouvoir offrir à mes lecteurs un *fac simile*, dans l'intention où j'étais de réunir entre leurs mains et sous leurs yeux les principaux éléments écrits et figurés de la question que j'ai entrepris de traiter; mais après des recherches exactes qu'a bien voulu faire, à ma prière, M. Bunsen, dans les collections actuelles de la maison Casali, et qui n'ont obtenu aucun résultat, j'ai dû renoncer à cet espoir.

Je n'ai pas été plus heureux, au sujet d'un autre fragment de *peinture sur ivoire*, tout récemment découvert à Pompeï. C'est à l'amitié de l'architecte, M. C. Bonucci, que j'ai dû la première nouvelle de cette découverte intéressante, opérée le 27 novembre 1834, dans une petite maison voisine de celle qui fut déterrée dans le cours de la même année, et qu'on a nommée la *maison de Dédale*[3]. Entre divers objets, plus ou moins remarquables par l'art ou par la matière, qui furent trouvés dans cette fouille, figuraient *plusieurs lames d'ivoire très-minces* qui formaient un meuble ou instrument de toilette difficile à déterminer, dans l'état de décomposition où il se présentait. Mais ce qui rendait ces fragments précieux au plus haut degré, c'est que l'*ivoire en avait été peint à plusieurs couleurs, d'ornements divers et de figures,*

[1] Auct. *Priap. apud* Tomasin. *de Donar.* c. VII, p. 66 : Obscœnas rigido Deo TABELLAS ducens ex Elephantidos libellis dat donum Lalage; cf. Sueton. *in Tiber.* § 43 : Cubicula.... libris Elephantidis instruxit. J'ai montré ailleurs, voy. p. 258, 4), que les *livres* de Philænis avaient été traduits en *peintures* par la main des Grecs; et à cette occasion, je rappelle le témoignage du philosophe Chrysippe, qu'on ne s'attendrait pas à trouver parmi les admirateurs des *œuvres* de Philænis; voy. les passages cités par Athénée, VIII, 335, t. III, p. 236-7, Schw.

[2] Haus, *sulla Pittura all'encausto*, p. 76 : Rivolgendo per altro i nostri sguardi ai pochi avanzi antichi d'avorio, una tavoletta ci viene sotto l'occhio conservata in Roma presso Mgre Casali, ove si veggono diverse figure intagliate, ed i cavi dell'intaglio riempiti di vario colore, quasi a quel modo che si faccevano una volta le opere di Niello.

[3] Quelques détails sur la découverte de cette maison, située dans la grande rue de la Fortune, au voisinage de la *maison du Faune*, sont donnés dans le *Bullet. dell' Instit. archeol.*, Marzo, 1835, p. 38, 39, et dans le *Topo letterato di Napoli*, n. 14, p. 106, 107.

de style égyptien; d'où résultait, selon l'observation de M. C. Bonucci, *la preuve péremptoire de l'ancienneté de l'art de la miniature sur ivoire*[1]. J'ai appris depuis que cet unique débris de toute une branche de l'art antique avait été donné par le jeune prince de Capoue, en présence de qui s'exécutait la fouille, à une dame anglaise que la curiosité avait conduite sur les lieux; et malgré tous les soins que s'est donnés l'architecte de Pompeï pour obtenir au moins un dessin de ce monument si inconsidérément abandonné à des mains étrangères, il n'a pas été possible de retrouver même la personne qui le possède. Le fait de la découverte de ces fragments d'*ivoire peint* est donc la seule chose que je puisse constater; et ce fait méritait bien de trouver ici sa place.

Il serait superflu d'avertir que tous ces *travaux en ivoire peint* ou *sculpté,* incrustés dans les lambris ou dans les parois des appartements[2], tenaient au même principe que les *peintures sur bois* insérées *dans le mur.* Nous allons trouver une autre application du même système, plus frappante encore et plus décisive, s'il est possible, dans l'emploi qui se fit chez les Romains de *tablettes de verre colorié*[3], pour en décorer des appartements entiers.

On sait que la fabrication du *verre,* qui, de temps immémorial, se pratiquait en Phénicie[4], en Perse[5], et en Égypte[6], ne commença à s'introduire

[1] J'emprunte ici les propres expressions dont s'est servi M. C. Bonucci, dans son *rapport* inséré au *Topo letterato,* n. 14, p. 107 : « Di avorio,.. « varie sottilissime lamine che formavano un or- « namento sconosciuto, ma sommamente curioso « per vedervisi dipinti a diversi colori de' fregi e « delle figure egizie; scoverta, che fa conoscere « quanto sia antica l'arte della miniatura sull' « avorio. » Ce que j'ai ajouté à ces détails est tiré de la correspondance qu'entretient avec moi cet actif et zélé architecte.

[2] Calpurn. *Eclog.* VII, 50, *apud* Wernsdorf. Poët. Min. Latin. t. II, p. 169 : Sternitur adjunctis EBUR admirabile truncis.

[3] J'avertis ici, une fois pour toutes, que, sous ce nom de *verre peint* ou *colorié,* j'entends, suivant l'occasion, le *verre* proprement dit, ou ce qu'on nomme *pâte de verre.* J'ai adopté, pour être court, une expression uniforme, dont mes lecteurs sauront faire l'application convenable aux monuments qui seront cités.

[4] Plin. V, 19, et XXXVI, 26 : *Sidon artifex vitri;* voy. Middleton, *Antiquitat.* p. 54-57. On connaît un de ces artistes, *Artas de Sidon,* par quelques fragments de vases de verre, du *musée Bartholdy,* p. 157, trois ou quatre desquels tout semblables existent dans notre cabinet des Antiques.

[5] Témoins les *vases de verre,* où le Grand Roi faisait boire les ambassadeurs athéniens, Aristophan. *Acharn.* v. 74; témoin le *sarcophage de verre,* où se conservait le corps de Bélus, à Babylone, Ælian. *H. V.* XIII, 3; cf. Ctes. *Fragm.* p. 154-5, ed. Baehr.

[6] Cicéron. *pro Rabir.* 14. Ce fut de l'Égypte, où la fabrication du *verre* était alors portée à un haut degré de perfection, notamment à Alexandrie, Strabon. XVI, 758, que le goût de ces sortes de travaux arriva aux contemporains de Cicéron. Mais, du reste, on sait que les Égyptiens excellaient de toute antiquité dans la fabrication du *verre,* jusque-là qu'ils se servaient de cette matière pour faire même des *miroirs,*

chez les Romains qu'assez tard, à la suite de leurs conquêtes d'Asie, et vers l'époque de Cicéron. Mais avec le concours d'artistes habiles qui affluaient de toutes parts à Rome, et au milieu de ce grand nombre d'hommes opulents qui remplissaient la capitale du monde, cette fabrication y fit des progrès rapides; et le goût des ouvrages *en verre* y fut porté de bonne heure à des excès inouïs. L'anecdote racontée par Pétrone sur cet ouvrier *en verre* qui fut si cruellement puni par Tibère de sa prodigieuse habileté [1], suffirait seule à le prouver; et les détails que nous devons à Sénèque sur l'abus incroyable qui se faisait déjà de son temps du *verre* travaillé sous toutes les formes et distribué dans toute la hauteur des appartements, sur les *murs* et sur les *plafonds* [2], achèveraient de nous en convaincre. A la vérité, la manière déclamatoire dont s'exprime ici, comme presque partout, le précepteur de Néron, ne nous permettrait guère de nous former de ce genre de décoration une idée juste et précise, si nous n'avions pour y suppléer que quelques rares et courtes notions fournies par Vitruve et par Pline. Cependant, en réunissant tous ces témoignages, et en y joignant quelques indications données par les poëtes, nous acquérons la certitude que les appartements des riches citoyens, où la peinture sur mur ne jouait déjà plus qu'un rôle tout à fait secondaire, avaient pour revêtements des *plaques* de *marbres précieux*, de forme ronde, *orbes*, ou carrée, *abaci* [3], insérées dans l'enduit; telles que ce superbe fragment de bas-relief, sur *lapis*

un desquels, encore encastré, au moyen d'un *cercle de bois*, dans le siége d'une petite figure, en pierre blanche, se voit au musée égyptien de Turin, avec un autre pareillement *encadré*, qui dut avoir la même destination. Le témoignage classique sur l'habileté des Alexandrins à travailler le *verre*, est celui d'Athénée, XI, p. 784, C, t. IV, p. 224.

[1] Petron. *Sat.* c. 51; cf. Senec. *Epistol.* XC.

[2] Senec. *Epistol.* LXXXVII : *Pauper sibi videtur ac sordidus, nisi* PARIETES *magnis et pretiosis* ORBIBUS *refulserunt; nisi Alexandrina marmora numidicis crustis distincta sunt; nisi illis undiquè operosa et in* PICTURÆ *modum* variata circumlitio *prætexitur; nisi* VITRO *absconditur* CAMERA. C'est la même notion qui résulte de ce passage de la description du *Bain* d'Hétruscus, par Stace, *Sylv.* I, 5, 42 :

Effulgent CAMERÆ, VARIO fastigia VITRO
In species animosque nitent.

[3] Ces *plaques de marbre* insérées dans le revêtement des murailles, s'appelaient en général, et quelle que fût leur forme, πλάκες et *crustæ*, Vitruv. VII, 3, 10; Senec. *Epistol.* LXXXVII; Plin. XXXV, 1; cf. Dion. Cass. LIII, 23 : πλαξὶ λιθίναις; Isidor. *Orig.* XIX, 13 : Crustæ *tabulæ sunt marmoris.* On leur donnait le nom d'*orbes* et de *specula* quand elles étaient *rondes*, Senec. *loc. laud.* : *Nisi* parietes *magnis et pretiosis* ORBIBUS *refulserunt;* cf. Juven. *Sat.* XI, 173 : ORBEM lacedæmonium; vid. Rupert. *Comment. ad h. l.* t. II, p. 489-90, par opposition au mot *abaci*, qui désignait les *plaques de forme carrée*. Cette distinction, conforme aux diverses acceptions du mot *abacus*, ainsi qu'à l'emploi de ce mot, pour signifier un membre connu d'architecture, et fondée spécia-

lazzuli, du *Musée Britannique*[1]; et nous savons d'ailleurs que, dans ce progrès toujours croissant d'un luxe effréné, ces *plaques de marbre incrustées* furent souvent remplacées par des *tablettes* de *stuc peint* ou de *verre peint*, de la même forme.

C'étaient ces *tablettes* de *verre peint, en médaillon*, que l'on nommait généralement *specula*, nom qui était commun aux *tablettes* de *marbre* et de *pierre transparente*[2], aussi bien qu'aux *plaques* de *crystal de roche* employées au même usage[3]. Et indépendamment des témoignages de Sénèque et de Stace, qui prouvent que le *verre* formait habituellement la matière de cette décoration, du moins dans les voûtes et les plafonds, nous apprenons, par l'exemple de la *maison* de Firmus[4], *revêtue tout entière de plaques de verre carrées et scellées dans le mur, au moyen de matières bitumineuses et autres ingrédients*, que ce luxe inouï d'un empereur de quelques jours avait dû se répéter fréquemment dans la demeure des riches citoyens, sinon pour la totalité de l'habitation, du moins pour l'appartement principal.

lement sur l'autorité de Vitruve, VII, 3, 10 : Ipsaque tectoria ABACORUM et SPECULORUM *divisionibus;* et rurs. *ibid.* : *Itaque veteribus parietibus nonnulli* CRUSTAS *excidentes, pro* ABACIS *utuntur*, a été parfaitement établie par les critiques, Salmas. *ad Histor. Aug.* II, 694; cf. Interpret. *ad* Plin. XXXV, 1.

[1] Cette plaque, de forme carrée, représentant la partie supérieure d'une figure de *Bonus Eventus*, est gravée sur le titre du troisième volume des *Ancient Marbles in the British Museum*, London, 1818, in-4°.

[2] Plin. XXXVI, 26 : *In genere* VITRI *et* obsidiaria *numerantur, ad similitudinem lapidis,.... crassiore visu atque in* SPECULIS PARIETUM *pro* imagine *umbras reddente.* Nous trouvons dans la vie de Domitien un trait curieux de cet emploi du marbre transparent, nommé *Phengites*, Sueton. *in Domitian.* § 14 : *Porticuum.... parietes* phengite *lapide* DISTINXIT, *è cujus splendore per* IMAGINES *quidquid à tergo fieret, provideret.*

[3] Idem, XXXV, 1 : *Non placent jàm* abaci *nec* SPECLA *montis in* cubiculo *nitentia.* J'ai lu ce passage suivant l'ingénieuse correction de Saumaise, *ad Hist. August.* t. II, p. 694, au lieu de *spatia montis in cubiculo delitentia*, paroles qui n'offrent véritablement aucun sens.

[4] Vopisc. *in Firm.* c. 3 : *De hujus divitiis multa dicuntur. Nam et* VITREIS QUADRATURIS *bitumine aliisque medicamentis* INSERTIS *domum induxit.* Ces *plaques de verre carrées, vitreæ quadraturæ*, sont bien ce que Vitruve et Pline appelaient *abaci*, comme l'a démontré Saumaise, *ad h. loc.*; et quant à la manière dont ces morceaux de *verre* étaient *insérés* dans le mur, il n'est pas possible non plus d'en donner une explication plus claire et plus satisfaisante que ne l'a fait ce grand critique. J'ajoute, sur la foi d'un voyageur français, qui a longtemps résidé à Bagdad, M. Raymond, que l'usage d'encastrer des *plaques de verre* dans les parois des appartements, subsiste toujours dans cette partie de la Perse; voy. ses *Observations* sur le *Voyage* de M. Rich *aux Ruines de Babylone*, p. 222, 35); et c'est encore là une de ces traditions de l'antiquité asiatique, telles que ce revêtement des mosquées *en terre émaillée peinte*, qui rappelle les *as-reliefs en argile peints* des principaux édifices de l'antique Babylone, Diodor. Sic. II, 8 : Παντοδαπὰ φιλοτέχνως τοῖς τε ΧΡΩΜΑΣΙ καὶ τοῖς τῶν τύπων ἀπομιμήμασι κατεσκευασμένα.

C'est d'ailleurs ce qui résulterait, à défaut des témoignages de l'antiquité classique, de cette quantité de fragments de *verre peint* qui se recueillent partout aux portes de Rome, et qui proviennent du revêtement des murs et des plafonds des *thermes* et des *villa* qui entouraient cette cité merveilleuse. C'est un fait connu de tous les antiquaires qui ont séjourné quelque temps à Rome, que le sol antique y est pour ainsi dire semé, à une certaine profondeur, de morceaux de *verre peint*, consistant en *fleurs, oiseaux, masques, figures d'animaux* et *motifs d'arabesques*, d'une variété infinie, d'un goût exquis, d'un travail charmant, qui formaient, dans l'enduit peint des murailles où ils étaient enchâssés, le principal élément de la décoration. Ces *verres* sont peints par un procédé qui prouve à quel point de perfection avait dû être portée par les anciens cette fabrication, pour être devenue chez eux d'un usage si familier. La peinture traverse et pénètre la masse entière du verre, de manière qu'en la sciant en tranches minces et légères, on puisse multiplier autant de fois que le comporte l'épaisseur du morceau, les exemplaires du motif qu'il représente [1]. C'est sur de pareilles peintures que déjà dans le dernier siècle s'était fixée l'attention de Caylus, qui en avait apprécié le mérite et expliqué le mécanisme avec

[1] C'est de ce *verre peint* que Winckelmann parlait, *Gesch. d. K.* I, 2, § 22, comme *d'une espèce de mosaïque coulée ou fondue en masse*, *von vielfarbigen, zusammengesetzten Glaswerken*, ce que le traducteur italien a rendu par *specie di musaïco fuso*. La manière dont l'illustre antiquaire avait cherché à se rendre compte du procédé qui avait produit ces étonnants travaux de *peinture sur verre*, n'est pas aussi satisfaisante que celle de Caylus, dont il ne paraît pas avoir eu connaissance; voy. à ce sujet les *observations* de C. Fea, dans l'édit. italienne de la *Stor. dell' Arte*, t. I, p. 82, 116), et 83, 117), et la *lettre* de Reiffenstein, adressée à Winckelmann lui-même, *intorno ai lavori in vetro degli antichi*, et insérée dans les *Aggiunte all' Istor. dell' Arte*, t. XI, p. 75-86. Mais, avec le *petit tableau*, peint de cette manière, et représentant un *oiseau* sur *fond bleu*, qui avait tant excité l'admiration de Winckelmann, je ne puis m'empêcher de citer ici un autre *petit tableau* du même genre, représentant aussi un *oiseau*, de forme ovale, et trouvé, en 1790, près de Cortone, avec sa monture antique d'anneau en or. Ces deux charmants bijoux de peinture antique nous expliquent ce qu'on doit entendre par le δακτύλιος χρυσοῦς (σὺν) ΠΙΝΑΚΙΩι, dont il est parlé dans une inscription grecque, *apud* Boeckh. *Corp. inscr. gr.* n. 150, l. 33. L'illustre critique a cru qu'il s'agissait ici d'un *petit tableau en mosaïque, tabella operis tessellati*, p. 237; mais à cette époque de l'antiquité grecque, on ne pratiquait encore la mosaïque, si même on la connaissait, qu'en travaux de grande dimension, et seulement pour les pavés; et l'on n'y employait que des pierres dures, λίθων, ψήφων; ce qui ne permettait pas d'exécuter de ces *petits tableaux*, πινάκια, propres à être enchassés dans des anneaux; tandis que, déjà à cette époque, on se servait à Athènes de *cachets en pâtes de verre diversement colorées*, σφραγῖδες ὑάλιναι ποικίλαι; il en est fait mention dans cette même inscription attique, n. 150; et j'avais signalé ce fait curieux dans ma *Lettre à M. Schorn*, p. 58, 1).

une rare intelligence [1]; c'est à la recherche de pareils monuments que des antiquaires de nos jours, feu M. Bartholdy [2], et feu M. Dodwell [3], avaient donné tous leurs soins, pendant un long séjour à Rome. Mais avant eux, Winckelmann, de qui cependant les observations et les expériences de notre Caylus étaient restées ignorées, n'avait pu s'empêcher d'être frappé du prodigieux mérite de quelques-uns de ces fragments de *peinture sur verre* qu'il avait été dans le cas d'examiner [4]; et plus anciennement encore, l'illustre Buonarotti avait fourni aux antiquaires de son temps et du nôtre presque tous les éléments d'étude et de comparaison que pouvait offrir cette classe si curieuse et si fragile d'objets antiques [5].

Mais ce qu'il nous importe d'observer pour l'objet actuel de nos re-

[1] Caylus, *Recueil* I, pl. CVII, p. 293, suiv. Je ne puis m'empêcher de rapporter textuellement le passage suivant, qui s'accorde si bien avec le résultat de toutes les observations faites depuis sur le même sujet; et, en le citant pour en faire honneur à la mémoire de cet antiquaire habile autant que zélé, je crois pouvoir dire sans exagération, que ce que nous possédons de mieux sur le *verre* des anciens est encore ce qu'a écrit Caylus, p. 297 : « Il est bon de remarquer qu'en prolongeant autant que l'on aura « voulu un carré pareil à celui-ci (n° x), on a eu « des morceaux d'ornement toujours égaux dans « toutes leurs parties et dans toutes leurs con- « leurs; et par le moyen de la scie, on les aura « de l'épaisseur désirée. Un poliment facile à « donner met ensuite ces morceaux en état « d'être employés. » Ce que dit ici Caylus est précisément ce qui se pratique à Rome; et c'est de cette manière que des tranches de la même peinture, si je puis m'exprimer ainsi, se multiplient au gré de l'amateur qui les recherche et du marchand qui les exploite. J'en possède moi-même plusieurs échantillons.

[2] La *section* du *Museo Bartoldiano* consacrée à la description des fragments de verre, *Vetri e Paste*, n. 1-253, et 1-53, p. 157-176, ne peut donner de cette collection d'objets antiques formée avec tant de soin et de goût par M. Bartholdy, qu'une idée trop incomplète; et il est à regretter que l'ouvrage préparé par l'auteur même de cette collection, acquise depuis au musée de Berlin, soit resté jusqu'ici inédit. Mais un travail complet sur cette matière, dont s'occupe depuis longtemps M. de Minutoli, remplira bientôt, je n'en doute pas, ce vœu de la science; ce qui me fait attacher plus de prix encore à la bonté qu'a eue un habile et célèbre antiquaire, M. Éd. Gerhard, de faire exécuter pour moi un dessin de deux fragments de *verre peint* de la collection de Berlin, qui pourront donner à mes lecteurs une idée de ce genre de travaux antiques; on les trouvera, coloriés avec tout le soin possible, planche XIV. Depuis, je suis devenu possesseur d'un morceau tout pareil à celui de ces deux fragments qui représente un *masque;* ce morceau avait fait partie du cabinet de M. Révil, à Paris, et il venait de Rome.

[3] Le cabinet formé à Rome par M. Dodwell, renfermait beaucoup d'objets *en verre*, la plupart desquels s'étaient déjà dispersés entre beaucoup de mains, avant la mort du propriétaire. Mais j'ai pu voir encore, dans cette collection, à l'époque où je me trouvais à Rome, en 1826 et 1827, une foule de jolis fragments, qui avaient fait partie de la décoration antique de *villa* romaines, tous trouvés aux portes de Rome.

[4] Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, l. I, c. 11, § 24-33, t. I, p. 75-90, ed. Prat.

[5] D'abord, dans ses *Osservaz. istor. sopr. alc. Medagl. ant.* Proem. p. XVI, et p. 437, 495 et ailleurs; puis, avec bien plus de détails, dans la

cherches, c'est bien moins encore cette innombrable quantité de petits *objets de verre*, semblables pour la forme, pour la dimension, pour la couleur et presque pour la matière, aux *camées*, aux *gemmes*, aux *médailles*, qui s'encastraient, comme autant d'éléments d'une décoration somptueuse, dans la demeure des grands, que ces *tablettes de verre peint à plat* ou *en relief*, qui formaient dans cette décoration des compartiments variés, *vitreæ quadraturæ*, de manière à rappeler le goût et l'usage des *petits tableaux insérés dans le mur*. Déjà Scaurus avait offert aux Romains, dans la construction de son fameux théâtre, le luxe inouï d'une *scène* dont *l'étage du milieu était revêtu de plaques de verre colorié : media* (pars scenæ) *è* VITRO, *inaudito etiàm posteà genere luxuriæ*[1]; et si Pline observe que cet exemple d'une magnificence extraordinaire ne fut pas imité depuis, c'est uniquement de son application au *théâtre* qu'il a voulu parler; car le luxe des *pavés de verre*, des *murs* et des *plafonds plaqués en verre*, dans les habitations des grands, est signalé ailleurs par lui-même en termes assez positifs[2]; et ici encore, à défaut de son témoignage, nous aurions le secours des monuments. Il fut découvert, du temps de Winckelmann, à l'*Isola Farnese*, lieu qui répond au site de l'antique Veïes, des fragments considérables d'un *pavé de verre*[3]. Plus anciennement encore, Passeri raconte qu'ayant eu occasion d'examiner les ruines d'une *villa* antique, située entre l'église des saints Nérée et Achillée et la porte Saint-Sébastien, il reconnut, avec une surprise pour laquelle il ne put trouver d'expressions assez fortes, que *le pavé avait été formé d'une masse compacte de verre*, de la dimension même des appartements; ce qui

Préface de ses *Osservaz. sopr. alc. Framment. di vasi antichi di vetro*, Roma, 1716; deux ouvrages pleins d'une érudition aussi solide que variée, riches de faits et d'observations neuves, et d'une portée bien supérieure à la plupart des travaux d'antiquité de cette époque.

[1] Plin. XXXVI, 15, 24 : *Scena ei triplex..., ima pars scenæ è marmore fuit; media è* VITRO, *inaudito etiàm posteà genere luxuriæ*. Ce passage, assez clair par lui-même, n'a été rendu obscur que par la faute des interprètes, qui se sont imaginé qu'il s'agissait ici de *colonnes de verre*. C. Fea lui-même était de cet avis; voyez sa note sur Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, tom. I, p. 75, III), bien qu'il ait cité l'opinion de Passeri qui voyait avec raison dans ce texte de Pline, des *plaques de verre peint en relief*. Il eût suffi, pour sortir d'incertitude à cet égard, de se rappeler l'autre passsage de Pline, qui sera cité à la note suivante.

[2] Plin. XXXVI, 25, 64 : *Pulsa deindè ex humo* PAVIMENTA *in* cameras *transiere è* VITRO : *novitium et hoc inventum. Agrippa certè in Thermis.... non dubiè* VITREAS *facturus* CAMERAS, *si prius inventum id fuisset, aut à* PARIETIBUS SCENÆ, *ut diximus, Scauri, pervenisset in cameras*. Ce passage, qui prouve l'emploi du *verre* pour les *pavés*, puis pour les *murs* et les *plafonds*, ne laisse subsister aucun doute sur la nature des ouvrages *en verre* dont était revêtue la *scène* de Scaurus.

[3] Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, I, 2, § 26, tom. I, p. 79 (*Werke*, III, 40).

lui arracha cette exclamation que je rapporte [1] : *Quibus tamen ornamentis excultos tandem fuisse existimandum est parietes illarum ædium, in quibus ipsa pedum spatia non essent sine admiratione?* Or, il est sensible pour tout le monde, comme il l'a été pour Passeri, que les *murs* et les *plafonds* de maisons ainsi décorées dans leur *pavé*, n'avaient pu rester privés du même ornement. Effectivement, nous avons recueilli dans les décombres des *villa* romaines plusieurs fragments de *tableaux peints sur verre*, qui avaient été enchâssés dans les parois. J'ai vu moi-même dans la collection de feu M. Bartholdy [2] un de ces *fragments de peinture avec le pan de muraille qui y était encore adhérent*, et qui suffirait seul pour montrer quel avait dû être dans l'antiquité l'emploi de ces sortes de *plaques de verre peint* ou *sculpté*. Il en existe dans le musée du Vatican un morceau admirable publié par Buonarotti [3], et décrit par Winckelmann [4]. Le fond est *bleu d'azur*, et sur ce fond se détachent en *blanc*, de très-bas relief, *quatre figures* d'une scène dionysiaque, d'un style et d'une exécution qui rappellent les plus beaux camées antiques, et précisément dans le goût du célèbre vase Portland, dont on sait que les figures se détachent aussi *en blanc*, de très-bas relief, sur le *fond bleu* [5]. Ce *bas-relief de verre peint* est long d'un palme; on en connaît un autre, d'une longueur double de celle-là et d'un travail aussi achevé, représentant *Apollon entre deux Muses* [6], et qui n'eût sans doute pas été indigne de figurer parmi les ornements du même genre et de la même matière dont était revêtue la *scène* de Scaurus. Mais le plus considérable à ma connaissance de tous ces *bas-reliefs de verre peint*, est celui qui appartint à Passeri, et qui a été publié par Olivieri [7]; il a près de trois pieds de long, et il représente

[1] *Lucern. fict. Mus. Passer.*, tom. I, p. 67.

[2] Ce morceau est indiqué en ces termes, dans le *Mus. Bartold.*, pag. 170, n. 230 : *Vetro* (del diam. onc. 5) tutt' ora attaccato ad un pezzo di muro. On a cru reconnaître sur ce fragment de peinture, *Ulysse et ses Compagnons devant les îles des Sirènes*.

[3] Buonar. *Osserv. ist. sopr. alc. Medagl.* p. 437.

[4] Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, I, 2, § 32, I, 87-88 (*Werke*, III, 44-45).

[5] On reconnaît encore là une imitation des bas-reliefs employés à la décoration des édifices antiques, tels que ceux de la frise des Panathénées, au Parthénon d'Athènes, dont le fond était colorié d'un *ton bleu*; voy. à ce sujet les témoignages recueillis par M. Walpole, *Memoirs*, etc., p. 384.

[6] Il a été publié par Passeri, dans ses *Lucern. fictil.*, tom. I, tab. LXXVI, pag. 66, 67, et cité par C. Fea, dans ses *notes* sur Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, I, 2, § 32, I, 88, 123), ed. Prat.

[7] Passeri lui-même en avait donné une indication succincte, *Lucern. fict.*, tab. XC, p. 76; mais on en peut prendre une connaissance plus exacte dans la dissertation rare et curieuse d'Olivieri, *sopra due tavole di avorio*, p. 69, e sgg. Il en a été fait aussi mention dans la note de C. Fea, précédemment citée.

un *Taurobolium*, avec une foule de détails et d'accessoires, et avec une inscription, qui rendent ce monument aussi important pour la science qu'il est précieux par l'art et par la matière.

C'est à l'occasion du grand camée du Vatican que Winckelmann avait fait l'observation que je crois devoir rapporter ci-dessous dans son texte original[1], et qu'il avait empruntée à Buonarotti[2], dont voici les propres expressions : *Questa lastra doveva essere fatta per incastrare fra mill'altri ornamenti* ne' muri *delle stanze, le quali si solevano adornare di queste lastre di vetro*[3]. Et cette observation même de Buonarotti avait été suggérée à ce grand antiquaire par un fragment de *peinture sur verre*, non moins curieux et plus rare encore dans son genre que tous ceux dont il a été question jusqu'ici ; c'était une plaque carrée de *verre bleu, peint en émail, au moyen de couleurs imprimées à l'encaustique dans des traits gravés en creux.* C'est du moins de cette manière que Buonarotti a décrit ce monument curieux[4], dont le procédé dut offrir beaucoup d'analogie avec celui de la *peinture encaustique*, au *cestrum*, sur *ivoire*. Quant à l'emploi qui avait dû être fait de ce morceau de *peinture sur verre*, pour être *encastré dans le mur*, ce n'est point une supposition ; c'est un fait qui résultait de la *bordure de bronze* dans laquelle le *verre* se trouvait encore enchâssé ; et à cette occasion, je rappelle qu'il a été trouvé des plaques de *crystal de roche*, avec des *figures d'animaux*, ou même des *figures d'hommes, gravées en creux* et *dorées*, qui avaient été montées pareillement sur une *bordure de bronze*, pour être *encastrées dans le mur*. Trois de ces fragments de crystal, qui lui avaient offert cette particularité, ont été publiés par Buonarotti[5], qui ne pouvait manquer d'être frappé de l'analogie qu'elle présentait avec tout ce système de décoration, au moyen de *plaques d'ivoire, sculpté et peint*, et de *tablettes de verre peint en relief*,

[1] Winckelmann, *Gesch. der Kunst*, B. 1, K. 2, § 27 (*Werke*, III, 44) : *Es wurden solche Stäcke entweder in Marmor gefasst, oder auch zwischen gemaltem Laubwerke, und unter sogenannten Arabesken, als Zierrathen an den Wänden der Palläste angebracht.*

[2] *Osservaz. istor.* etc. Proem. p. XVI.

[3] Voy. aussi Boettiger, *les Furies*, p. 116, 3). trad. franç.

[4] Publié par Buonarotti, *ibid.* p. 495.

[5] Buonarrotti, *ibid.* Proem. p. XXII : Ne' piani poi e fra le colonne e pilastri, non è gran cosa che vi avessero messo certe lastre di cristallo di monte, delle quali cene sono molte, intagliate..... Come si vede anche adesso da qualcheduno, nell' intaglio erano indorati, e prima di mettergli in opera gli circondavano con una lamina e cornicina di bronzo, e con quella gl' incastravano. Les trois morceaux de crystal dont il s'agit, sont publiés, *ibid.* p. 298, 345 et 385. J'ajoute qu'il se trouve dans notre cabinet des Antiques un fragment de *crystal*, avec une *figure gravée en creux* et *dorée*, dans le genre des travaux dont il est ici question ; ce morceau a été publié par Caylus.

qui formaient la partie la plus riche du revêtement des maisons antiques.

Je ne pourrais, sans excéder de beaucoup les bornes où je dois me renfermer, épuiser tout ce que me fournirait ce sujet si neuf encore et si curieux de la *peinture sur verre*. En fait de monuments de ce genre, qui prouvent qu'aucune des applications de l'art de peindre auxquelles le *verre* pouvait se prêter, n'était restée étrangère aux anciens, je devrais citer ces *vases de verre*, à la superficie desquels les couleurs avaient été appliquées *au pinceau*, comme sur toute autre surface plane ou convexe. Middleton a publié un *vase de verre* sur la circonférence duquel était peint de cette manière un groupe d'*Amour et Psyché*, avec d'autres figures [1]. Un *plat de verre*, à l'intérieur duquel était peint par le même procédé, je le présume, un *paysage*, fut trouvé, il y a quelques années, dans un tombeau de Cumes, en Campanie [2]; et nous possédons, dans notre cabinet des Antiques, un morceau d'un vase de verre blanc, où se voient peintes une suite de figures égyptiennes, dessinées au trait *en noir, au pinceau*, avec des couleurs *rouge* et *jaune* appliquées à teintes plates [3]. Je ne doute pas que des *plaques de verre peint* de cette manière n'aient pu servir à la décoration des maisons romaines, en s'encastrant dans les murailles; c'est une question que je me réserve de traiter à part dans mon *Histoire de l'Art*, où les détails concernant la *peinture sur verre*, formeront tout un chapitre, et où ils trouveront une place mieux appropriée, avec tous les développements convenables. Mais entre plusieurs observations que j'aurais encore à faire, en voici une que je ne puis m'abstenir de consigner ici, attendu qu'elle se rapporte directement à mon sujet, et que le trait qui me la suggère, et qui appartient au siècle d'Auguste, se recommande encore à notre attention par le nom d'un des grands écrivains de ce siècle.

C'est Suétone, ou l'auteur de la *vie d'Horace*, qui nous apprend que la chambre de ce poëte était *ornée de peintures lascives sur verre*, distribuées en autant de *compartiments de forme ronde* [4] : SPECULATO CUBICULO scorta *dicitur*

[1] Middleton, *Antiquitat.* tab. v, p. 85-93.

[2] Jorio, *Sepolcri antichi*, p. 179, 180. Ce monument si précieux, et encore unique dans son genre, doit se trouver actuellement au musée impérial de Vienne.

[3] J'ai fait dessiner ce fragment curieux de *peinture sur verre*, pour en former un des ornements de mon livre; on le trouvera gravé et fidèlement colorié sur le frontispice même.

[4] Sueton. *in Vit. Horat.*; voyez plus haut, pag. 265, 3). A l'appui de ma manière d'entendre ici les *scorta disposita*, je rappelle le passage du même auteur, Sueton. *in Tiber.* §. 43 : *Cubicula plurifariàm* DISPOSITIS TABELLIS.. ... *adornavit.*

habuisse disposita, ut quocumquè respexisset, ibi imago coitûs referretur. Ce passage du grammairien latin, dont je crois que la véritable intelligence a échappé à la sagacité des interprètes, se trouve en effet parfaitement d'accord avec tout ce que nous savons de l'emploi des *peintures obscènes, scorta*, dans l'intérieur des appartements, et avec la notion des *médaillons de verre peint, specula*, qui s'encastraient dans le mur. Il est évident pour moi que ces *scorta disposita* dans la chambre d'Horace sont des *peintures* du genre de la *Pornographie*, et il ne me paraît pas moins certain que ces peintures s'y trouvaient enchâssées sous la forme de *specula, specalato cubiculo.* En ne voyant ici que des *miroirs* proprement dits, on était dans la nécessité d'admettre que des *groupes d'hommes et de femmes*, en des attitudes lascives, étaient *disposés en réalité dans la chambre d'Horace*, de manière que des *images* lubriques pussent *se réfléchir* à lui de toutes parts : ce qui est véritablement absurde à supposer, malgré l'exemple honteux donné par l'infâme Hostius[1]; tandis que, dans l'autre hypothèse, tout s'explique aisément et se justifie sans peine, sinon sous le rapport de la morale, du moins sous celui de l'art. Or, on était tombé dans cette fausse interprétation, parce qu'on s'était mépris sur le sens du mot *specula*, qui, dans la langue de l'art, s'entend de *plaques de marbre*, de *stuc* ou de *verre*, de *forme ronde*, encastrées dans le mur, ainsi que nous en avons eu la preuve par les nombreux témoignages de Vitruve et de Pline; et cette erreur des critiques est rendue sensible par l'omission du mot *speculum*, avec cette acception, même dans le dictionnaire de Forcellini. Plus tard on employa le mot *speculare*, pour désigner les mêmes *plaques de verre peint* insérées dans le mur; et il en est fait usage, avec cette acception, en plusieurs endroits des lois romaines[2].

[1] Voyez à ce sujet les incroyables détails rapportés par Sénèque, *Quæst. natur.* I, 16. On rougit en lisant cette honteuse page de la corruption romaine, que Sénèque lui-même dut avoir honte d'écrire. Je fais observer, du reste, malgré la répugnance que j'éprouve à arrêter l'attention de mes lecteurs sur un pareil sujet, que des expressions telles que celles-ci : Specula *sibi per quæ flagitia sua divideret,* disponeret*que, circumdedit, et.... opus sibi suum per* imagines *offerebat,* semblent offrir la même idée que celle qui se lit dans la vie d'Horace; et toutefois, je ne saurais me résoudre à prêter même à la corruption d'Horace l'infamie d'Hostius. J'ajoute, d'après Sénèque, *ibid.* § 17, que ces *miroirs*, de la *grandeur même des personnes*, se faisaient d'or et d'argent, avec incrustations de gemmes *sur la bordure* : Specula *totis paria corporibus auro argentoque cælata sunt, deniquè gemmis adornata*; voyez à ce sujet M. Boettiger, *Sabine*, scène VII, pag. 342, 37).

[2] *Digest.* XXXIII, 7, 25 : SPECULARIA *quoque* adfixa, *magis puto domûs esse partem : nam et in emptione domûs et* SPECULARIA *et* PEGMATA *cedere, sive in ædificio sunt* POSITA, *sive ad tempus detracta.* L'assimilation faite des *specularia* aux *peg-*

A l'appui de ces observations, je remarque encore que plusieurs des *médaillons de verre peint* qui nous sont restés de l'antiquité ont dû provenir de ce genre de décoration. On a cru trop généralement que ces médaillons de verre, offrant des *portraits peints d'hommes, de femmes, d'enfants*, appartenaient exclusivement à des vases à boire, dont ils avaient formé le fond. Mais bien que ce puisse être là en effet la destination du plus grand nombre de ces *verres peints*, rien n'empêche que, dans l'emploi si familier qui se faisait du *verre peint* chez les anciens, et dans la manie des *portraits* qui était devenue si générale à une certaine époque de l'antiquité, on ait fait servir aussi des *portraits peints sur verre*, en forme de *petits boucliers*, à la décoration des appartements, comme on en a des exemples pour de *petits boucliers* ou *médaillons d'argent*, avec *têtes de divinités* ou d'*empereurs*, employés de cette manière dans les maisons d'Herculanum[1]. Telle paraît avoir été la destination de ces *médaillons* de *verre peint*, avec *portraits de famille*, recueillis dans les ruines antiques de *Géla*, près de la ville moderne de *Terranova*, en Sicile, et publiés par Dorville[2]. Tel fut aussi, suivant toute apparence, l'usage de *portraits peints sur médaillons de verre*, qui avaient été trouvés près de Tivoli, et qui étaient entourés d'un *cercle d'or*[3] : ce qui prouvait positivement, aux yeux de l'antiquaire anglais Middleton qui les a fait connaître, que ce ne pouvaient être des *fonds de tasse*, comme on le croit communément, mais que c'étaient de véritables meubles de famille, dont on avait pu faire l'usage que j'ai indiqué. Les *portraits* de *Commode en Hercule*[4], et d'un *Tibicen* avec un *Enfant*[5], *peints* de cette manière *sur verre*, dont je ne puis parler que sur la foi des antiquaires romains qui les ont publiés, étaient sans doute aussi dans le même cas.

Quoi qu'il en soit à cet égard, je puis encore ajouter à toutes les observations qui précèdent une notion neuve et positive : c'est celle du nom qui servait à désigner, dans l'antiquité romaine, les artistes qui exécutaient ces

mata prouve qu'il s'agit ici de *plaques de verre* employées pour *revêtement ;* tandis qu'ailleurs, par exemple, *ibid.* 16, le mot *specularia* doit se traduire par *vitrages*, comme dans les nombreux passages cités par Forcellini, *h. v.*

[1] Voy. *Bronzi d'Ercolano*, tome I, p. 40. Un médaillon d'argent plaqué, provenant d'une fouille récente d'Herculanum, et qui avait servi, avec quelques autres du même genre, à la décoration d'un appartement, a été publié dans les *Monum. dell' Instit. archeol.* t. I, tav. XIV.

[2] Dorvill. *Sicul.* p. 123, A.

[3] Middleton, *Antiquitat.* tab. III, n. 2, pag. 49-64.

[4] Canin. *Iconogr.* tab. 82, p. 112.

[5] Ficoron. *Bolla d'oro*, p. 12. Voy. plus haut, p. 237, les observations qui ont été faites au sujet de ces *portraits peints sur verre* en médaillon : toutes ces têtes sont *de face*, comme le sont les *têtes-portraits*, sur les vases peints.

travaux *sur verre;* et je puis y joindre l'indication de quelques-uns de ces artistes employés à la décoration des résidences impériales. On trouve en effet dans les lois romaines[1] un corps d'artistes désignés par le nom de *specularii,* qui ne peuvent être, de l'avis de Forcellini[2], que des *vitrarii, ouvriers en verre*. Je remarque de plus qu'il existait à Rome un *collége* ou *corporation* de cette sorte d'artistes, ainsi désignés : COLLEGIUM SPECLARIORUM, sur un marbre antique[3]. Ce marbre sert à rectifier la leçon SPECIARIAE, que Spon[4], et après lui Fabretti[5], avaient cru trouver sur une inscription latine, où il était question d'une femme, *Thalassia Mima*, exerçant cette profession dans la maison de C. Pison Nothus; et j'ai déjà eu occasion de relever cette faute, reproduite encore en dernier lieu par M. Orelli[6]. Il ne resterait donc plus qu'à fixer, avec autant de certitude que cela se peut faire, le véritable sens du mot *speclarius*[7], afin d'avoir une idée juste de la profession que ce mot désigne. Or, il me semble que les *speclarii* étaient, dans la classe des *ouvriers en verre, vitrarii*[8], ceux qui fabriquaient les *pièces de verre, specla*, destinées à entrer dans la décoration des maisons, plutôt que les *miroirs* proprement dits, qui se faisaient généralement *en métal*. Saumaise a déjà remarqué[9] que ces *specla domûs,* nommés dans le texte grec des *Basiliques*, τὰ σπέκλα τοῦ οἴκου, y étaient assimilés,

[1] *Digest.* x, 64, 1. La loi est de Constantin.

[2] Forcellini, *v.* Specularius, *vetraio,* qui *specularia* (il devait ajouter : *et specula*) facit.

[3] *Inscript. apud* Don. Cl. IX, n. 36, p. 351.

[4] Spon, *Miscellan.* sect. VI, p. 232.

[5] Fabretti, *Inscript.* c. x, n. 599, p. 753.

[6] Orelli, *Inscr. sel. latin.* tom. II, p. 266; voy. ma *Lettre à M. Schorn*, p. 56, 3).

[7] Il est inutile de réfuter l'idée de Spon, qui voyait dans la femme *speciaria,* dont il publiait l'inscription, une *épicière*. Forcellini, qui cite cette inscription, d'après Fabretti, *v.* Speciarius, ne s'explique pas sur le sens qu'il y attache; puis, il rapporte un passage de César, *Bell. Civ.* III, 53, où le mot *speciariis* se produit avec une autre acception. Mais la leçon des manuscrits diffère de celle-là; et l'inscription a été mal lue; en sorte qu'il ne reste aucune autorité pour le mot *speciarius*.

[8] Sénèque emploie ce mot, *Epistol.* XC, pour désigner un *souffleur en verre : cuperem Posidonio aliquem* VITRARIUM *ostendere, qui spiritu* vitrum *in habitus plurimos format.* J'ai déjà eu occasion de faire connaître une autre classe d'artistes, *travaillant le verre*, un desquels était désigné de cette manière : OPIFEX ARTIS VITRIÆ (pour vitrariæ), sur une inscription romaine de Lyon; voyez ma *Lettre à M. Schorn*, p. 57 : c'étaient des *sculpteurs en verre*. On connaît aussi par le témoignage de Pétrone, qui l'appelle *faber* (vitrarius), un *fabricant* de *vases de verre*, *Sat.* c. 51. On voit par là combien le vocabulaire de l'art antique était riche en ce genre de professions; et conséquemment, avec quel succès était cultivée chez les anciens la fabrication du *verre*.

[9] Salmas. *ad Hist. Aug.* II, 694, 695 : *Specula* sic pars erant domûs, ut emblemata scyphorum argenteorum. Ita enim planè specula in parietes inserebantur et immittebantur, ut emblemata in poecula; nec malè faceret, qui *specula*, parietum emblemata vocaret.

comme faisant partie du *mobilier* des maisons romaines, aux bas-reliefs rapportés dans les vases domestiques : ὥσπερ τὰ ἐμβλήματα τῶν ἀργυρέων σκευῶν. Il y a là effectivement une analogie positive, sinon pour la matière, du moins quant au procédé, puisque les *specla* et les *emblemata* étaient pareillement des *pièces de rapport insérées*, les unes *dans les murs*, les autres *dans des meubles*. J'ajoute maintenant que sur le célèbre marbre d'Antium[1], qui nous a donné, pour le règne de Claude, une liste nombreuse d'esclaves et d'affranchis de la maison impériale, avec l'indication des arts divers qu'ils y exerçaient, on voit figurer, à côté du TEC*tor*, c'est-à-dire de l'artiste chargé de la confection des enduits, *opus tectorium*, un autre artiste désigné ainsi : SPEC, que l'antiquaire romain, interprète de ce monument, a mal à propos expliqué par *speculator*, titre militaire qui n'avait rien à faire ici[2]. C'est évidemment *speclarius* qu'il fallait lire; et la preuve en est fournie par le marbre même, où on lit sur la même ligne, après une fracture, les lettres : PECLAR II, qui ne peuvent se suppléer que de cette manière : SPECLAR*ius* II. Nous avons donc deux de ces artistes *speclarii* employés à la décoration de la *villa* de Claude à Antium, l'un desquels, nommé *Venustus*, enrichira notre liste d'artistes romains de cette époque, avec l'*Agathopus*, *tector*, et avec le *Myron*, AUG. L. PICTOR, *peintre, affranchi de l'empereur*, qui manquaient également dans cette liste[3].

Il me reste à faire connaître une autre espèce de monuments antiques qui participaient, comme les *bas-reliefs en verre peint*, de la sculpture et de la peinture, et qui, par l'emploi qui s'en faisait dans la décoration des édifices, tenaient au même principe que les *peintures sur bois enchâssées dans le mur*. Je veux parler des *mosaïques en relief*, qui constituaient, dans les travaux en mosaïque, une classe distincte, plus particulièrement affectée sans doute à l'ornement des murailles.

Ce n'est pas ici le lieu de traiter de la *mosaïque* avec les détails que ce sujet comporte. Je dois me borner au petit nombre de traits et de monuments qui se rapportent directement à la classe particulière de *mosaïques* que j'ai en vue. A quelque époque que se fût introduit dans la Grèce le goût des *pavés en mosaïque*, et sous quelque forme que fussent d'abord exécutés ces sortes de pavés, deux questions dont il ne sera peut-

[1] *Tabula Antiatina*, interprete J. R. Vulpio, lin. 23, p. 15; Romæ, 1726, in-4°.

[2] Sur les *Speculatores*, voy. Eckhel, *D. N.* VI, 53-55.

[3] Le nom d'un PAVIMENTARIUS, *artiste en mosaïque*, se trouvait aussi sur ce marbre ; mais il a été enlevé par une fracture.

être jamais en notre pouvoir de donner une solution sure et précise, tout ce que l'on peut admettre à cet égard de plus probable, c'est que la décoration du *pavé* suivit le développement de celle du *plafond*, dans l'ordonnance générale des édifices grecs, et que l'une et l'autre furent dictées par le même principe, et exécutées dans le même goût. La sobriété d'ornements, qui est le caractère des ouvrages de l'ancien style grec, dut se retrouver surtout dans le pavé, qui n'offrait sans doute que des compartiments colorés de diverse manière, et répondant aux caissons du soffite, c'est du moins ce qu'au défaut de renseignements classiques, on pourrait inférer de la connaissance que nous avons acquise du *pavé en mosaïque* d'un des temples de Pæstum, et de celui du petit temple de l'acropole de Sélinonte; si toutefois on accorde, sur ce point, à la restauration de ce temple par M. Hittorff, la confiance qu'elle a dû perdre sur quelques autres[1].

Mais, ce qui est certain, c'est que le luxe des *pavés en mosaïque* ne régna dans l'antiquité grecque, que dans le siècle qui suivit celui d'Alexandre[2]; et que cet exemple d'une magnificence jusqu'alors inouïe dut être donné à la cour des rois de Pergame[3]. Le *pavé en mosaïque* du vaisseau d'Hiéron II[4]; ceux de l'opulente habitation de Démétrius de Phalère, à Athènes[5], signalent, à la même époque, les progrès de ce luxe encore nouveau dans les habitudes de l'art grec, d'accord avec ceux de la *peinture sur mur*, qui paraît avoir pris naissance à Athènes dans la maison d'Alcibiade[6]; et dans

[1] Voyez dans le *Journal des Savants*, 1835, janvier, p. 16-17, l'analyse qui a été donnée des *Antichità di Selinunte*, comparées avec le travail de M. Hittorff; et joignez-y mes *observations* en réponse à la *lettre* de cet architecte, dans le même *Journal*, mai, p. 306-314.

[2] Le seul motif allégué par Visconti, *Mus. P. Clem.* VII, 81, *c*), pour attribuer l'usage des pavés en mosaïque au siècle d'Alexandre, se tire du trait rapporté par Galien, *Exhort. ad Art.* c. VIII, p. 26, ed. Willet. cf. p. 101; mais le témoignage de Galien, pour ce qui concerne une circonstance, vraie ou fausse, de la vie de Diogène, est loin d'offrir toute la certitude désirable; et ce qui le prouve, et ce qu'aurait dû remarquer Visconti, c'est que la même anecdote est rapportée, sous le nom d'Aristippe, par Diogène de Laërte, II, 75; cf. Menag. *ad h. l.* Il n'y a donc rien de positif à conclure de pareils récits.

[3] C'est en effet ce qui paraît résulter du témoignage de Pline, XXXVI, 25, 60, en ce qui concerne l'origine des *pavés en mosaïque* en général, et le fameux *Asarôton* de Sôsus; voy. à ce sujet, Furietti, *de Musiv.*, p. 27, sqq.

[4] Athen. V, 207, C, c. XLI, p. 298, Schw.: Ταῦτα δὲ πάντα ΔΑΠΕΔΟΝ εἶχεν ἐν ἀβακίσκοις συγκείμενον ἐκ παντοίων λίθων. Voilà, sans contredit, le témoignage le plus positif sur ces pavés de mosaïque, composés à *petits compartiments*, ἀβακίσκοι, et faits de *petits cubes de pierres diverses*, ἐκ παντοίων λίθων.

[5] Duris *apud* Athen. XII, 542, D, c. LX, p. 514, Schw.: Ἀνθινά τε πολλὰ τῶν ἐδαφῶν ἐν τοῖς ἀνδρῶσι κατεσκευάζετο διαπεποικιλμένα ὑπὸ δημιουργῶν; cf. Furiett. *de Musiv.*, p. 35.

[6] Voyez les témoignages que j'ai rapportés à ce sujet, dans mes *Observations sur la peinture*, p. 24-26, et auxquels je dois joindre celui-ci de

ce petit nombre d'exemples, comme dans tout ce que nous savons d'ailleurs de l'histoire de l'art, c'est toujours de *pavés* qu'il s'agit, en ce qui a rapport aux travaux *en mosaïque* de l'antiquité grecque; jamais, à ma connaissance, de *parois* ou de *plafonds* décorés de cette manière. Ce dernier emploi de la mosaïque doit appartenir en propre à l'antiquité romaine, comme celui du *verre modelé en relief* et *peint;* et l'un et l'autre durent être produits par la même cause, par cette affectation de la richesse et par cette recherche du luxe qui amenèrent, au jugement de Pline, la décadence de l'art, et qui en précipitèrent la chute, en substituant d'abord à l'emploi sobre et sévère de la *peinture sur bois* l'extension et l'abus de la *peinture sur mur;* puis, en remplaçant celle-ci, devenue trop vulgaire et trop économique, par le *verre,* par la *dorure* et par la *mosaïque :* dernier degré d'une opulence qui ne servit qu'à mieux faire éclater l'impuissance de l'art arrivée à son dernier terme [1].

C'est par l'effet des mêmes causes, et dans le cours de la même période, que les *bas-reliefs en mosaïque* devinrent un de ces éléments de la décoration romaine, par lesquels on s'efforçait à l'envi d'ajouter sans cesse, non pas à ce qui était convenable et beau, mais à ce qui paraissait rare et dispendieux. La société romaine était alors parée comme cette *Hélène* d'un peintre médiocre, qui avait fait dire à Zeuxis ou à Apelle : *Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche* [2]. C'était une courtisane chargée d'ornements étrangers et de bijoux somptueux, dont le goût ne réglait plus ni le choix, ni la disposition. Si quelque ornement ambitieux avait été employé dans la Grèce; si quelque matière riche avait été mise en œuvre par elle, c'était à s'approprier ces exemples et à s'emparer de ces travaux, que Rome faisait consister tout son mérite, parce qu'elle y étalait tout son orgueil; et c'est de cette manière que les *mosaïques en relief,* du temps de l'empire, succédèrent aux *bas-reliefs d'argile coloriée,* du temps de la république.

Galien, qui ne saurait pourtant être admis, d'après l'âge récent de cet écrivain, relativement au siècle de Diogène, qu'avec une certaine réserve, *Exhortat. ad Art.* c. VIII, p. 26, ed. Willet. : *Τοὺς γὰρ* ΤΟΊΧΟΥΣ *ἁπαντας ἀξιολόγοις* ΓΡΑΦΑΪΣ *κεκοσμῆσθαι, τὸ δ'*ΈΔΑΦΟΣ, *ἐκ ψήφων πολυτελῶν συγκεῖσθαι, Θεῶν εἰκόνας ἔχον ἐξ αὐτῶν διατετυπωμένας;* voy. l'observation faite plus haut, p. 392, 2), au sujet de ce témoignage de Galien.

[1] C'était là l'opinion des anciens eux-mêmes, à en juger par les plaintes de Pline, reproduites en d'autres termes par Pétrone, *Sat.* c. 2; cf. *ibid.* c. 88. Sur ces passages célèbres, qui ont tant exercé les commentateurs, à peu près en pure perte, voy. les observations d'Ignarra, *de Palæstr. Neapol.* p. 124-125, 2).

[2] Clem. Alexand. *Pædag.* 11, 12; Lessing, *Laocoon,* § XX, p. 178.

J'ai déjà eu occasion de citer l'exemple fourni par un des chapiteaux ioniques de l'*Érechtheion* d'Athènes, d'une *incrustation de pâtes colorées* [1], comme moyen de décoration admis dans l'architecture grecque du meilleur temps. Bien que cet exemple soit encore unique, à ma connaissance, il n'en signale pas moins à mes yeux toute une pratique liée intimement au système de l'architecture polylithe et polychrôme; et c'est sans doute la faute du temps et celle de la barbarie, qui ont réduit à un état si déplorable le peu qui nous reste de monuments antiques, si nous n'avons pas recueilli d'autres exemples d'une décoration semblable. Deux charmantes fontaines de Pompeï nous ont offert en petit un exemple de ce revêtement de *mosaïque en pâtes colorées*, avec incrustation de coquillages, et l'on vient de découvrir une troisième fontaine ornée dans le même goût [2]. Mais cette décoration s'était trouvée pratiquée en grand dans un des monuments les plus considérables de l'antiquité romaine, à la *villa Hadriana*, près de Tivoli. En effet, au milieu de l'effroyable dégradation qu'a subie cette immense et superbe habitation impériale, il s'y est conservé un *cryptoporticus* avec la voûte ornée de *bas-reliefs en stuc*, où sont *incrustées des pâtes de verre, colorées de manière à offrir*, ce sont les propres expressions d'un illustre antiquaire, *l'apparence de bas-reliefs en cire, peints de couleurs naturelles*. Winckelmann avait été frappé de ce mode de décoration [3], mais sans se rendre un compte bien exact de son procédé. Visconti l'avait signalé le premier à l'attention des antiquaires, comme une application nouvelle autant que rare de la mosaïque [4]; et il est maintenant évident que cet emploi romain de la mosaïque se rattachait à une pratique de l'art grec.

Mais ce qui offre surtout, avec l'*insertion dans le mur* d'ouvrages de *peinture* et de *plastique coloriée*, une analogie frappante, c'est l'exécution *en mosaïque* de *petits bas-reliefs*, qui ne pouvaient être destinés qu'à cet usage, et qui formaient en effet une combinaison heureuse des ressources et des agréments de ces deux arts. Or, il nous est parvenu plusieurs fragments de ce genre, qui rendent sensible pour nous cette application nouvelle du système de décoration dans lequel ils furent employés, et qui en constatent de

[1] Voy. mes *Observat. sur la peinture*, p. 23, 1).

[2] Cette découverte est annoncée dans le *Bullet dell' Instit. archeol.*, Marzo, 1835, p. 39.

[3] Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, VII, 4, § 20, t. II, p. 1012, ed. Prat. (*Werke*, V, 205).

[4] Visconti, *Mus. P. Clem.* t. VII, p. 80, *i*) : Sono bassi rilievi di fortissimo stucco, ricoperto di sassolini o smalti di varj colori, e che imitano i bassi rilievi di cera a colori naturali.

plus en plus le principe. Un de ces fragments, trouvé en 1788 dans les ruines mêmes de la *villa Hadriana*, et passé depuis dans la célèbre collection Borgia, à Velletri[1], excita à Rome un vif intérêt par la rareté du procédé et par le mérite de l'exécution; il représentait une figure d'*Isis*, traitée d'assez bas-relief, avec tout le luxe de couleurs que pouvait comporter le costume égyptien; et ce n'était évidemment qu'un fragment d'une composition considérable qui avait dû être employée, en guise de frise, à la décoration de quelque salle construite dans le style égyptien. On jugera du goût et de l'effet de ce morceau de *mosaïque en relief*, d'après un dessin soigneusement colorié sur l'original que j'en présente[2], bien mieux que d'après une description que j'en pourrais faire, si minutieuse et si détaillée qu'elle pût être. Je regrette de ne pouvoir mettre sous les yeux de mes lecteurs un fragment du même genre, que je ne connais que par une lettre de Winckelmann, où il est cité[3]. Ce fragment représentait une figure d'*Hercule au jardin des Hespérides*, et il avait été emporté en Angleterre, vaste abîme, où vont s'entasser ou plutôt s'engloutir d'année en année tant de monuments perdus pour la science, et qui ne sont qu'un vain objet de luxe pour un orgueilleux possesseur. Mais, à défaut de celui-ci, je puis offrir un autre monument dont le mérite et l'intégrité ne laissent rien à désirer.

C'est une figure d'*Espérance*, exécutée dans le style grec le plus pur, et dans ce même système de *mosaïque en relief*, dont je publie un dessin[4], de la même grandeur que l'original, lequel se conserve à Naples dans le cabinet de Mgr l'ancien archevêque de Tarente. Ce bas-relief a pour pendant une figure de *Mercure* debout, la main gauche étendue, et la droite appuyée sur la tête d'un *bélier*, animal symbolique de ce dieu, suivant le culte qu'il recevait dans plusieurs cités grecques, notamment à Tanagra[5]. Ces deux

[1] Voy. la description détaillée de cette mosaïque, telle qu'elle a été donnée, avec un dessin gravé en noir à l'appui, dans les *Memorie di Belle Arti*, d'Onofrio Boni, t. IV, p. CI-CXII, et CCXXIV, Roma, 1789, 4.

[2] J'aime à reconnaître que je dois cet excellent dessin au talent et à l'amitié de M. Mercuri. J'ai tâché, du reste, que la gravure que j'en ai fait exécuter par un artiste habile répondît au mérite du dessin, comme à celui de l'original, et que cette gravure, coloriée avec tout le soin possible, pût donner à mes lecteurs une idée satisfaisante de ce précieux morceau de *peinture en relief sur verre*; voy. pl. XIV.

[3] Ce monument est indiqué, d'après une lettre de Winckelmann, dans la dissertation d'Onofrio Boni, citée à la note précédente, p. CVII. Un autre fragment du même genre, mais qui ne consistait qu'en une *tête de femme*, de profil, avait été publié par Caylus, *Recueil* III, pl. LIX, n. 2, p. 228-9.

[4] Voy. planche XII.

[5] Pausan. IX, 22, 2.

mosaïques en relief proviennent, suivant une tradition dont je ne garantirais pas la certitude[1], de l'emplacement de l'antique Métaponte; mais quant à leur authenticité et à leur mérite, comme monuments de style grec, employés à la décoration de quelque temple ou de quelque grand édifice, d'une époque romaine, il ne saurait y avoir lieu au moindre doute. Il en existe une répétition, avec de très-légères variantes, dans notre cabinet des Antiques; c'est à savoir, les deux mêmes figures d'*Espérance* et de *Mercure*, traitées du même style, dans le même procédé et à peu près de la même proportion : l'une desquelles, l'*Espérance*, était depuis longtemps connue, si toutefois on peut dire qu'elle fût réellement connue par la gravure qu'en avait publiée M. de Caylus[2]. Cette publication n'avait eu en effet aucun résultat pour la science, ni en Italie, ni ailleurs. Winckelmann semble y être resté tout à fait étranger[3]. Le fragment de la figure d'*Isis*, trouvé en 1788, n'avait produit à cette époque à Rome tant de sensation parmi les antiquaires, qu'à cause de la nouveauté de ce genre de monuments dont il leur offrait le premier exemple ; et Visconti lui-même n'a connu notre figure d'*Espérance*, qu'il cite avec raison comme un morceau achevé[4], que pendant son séjour à Paris, où il rédigea le texte du septième volume de son *Musée Pie-Clémentin*. Les deux mosaïques de l'archevêque de Tarente, parfaitement authentiques comme les nôtres, bien que presqu'en tout semblables aux nôtres, sont donc deux rares monuments de ce genre de travail *en mosaïque*, qui rappelait à la fois le goût des *bas-reliefs coloriés* et celui des *peintures sur bois* de l'antiquité grecque, en même temps que, par l'*insertion dans le mur* de ces travaux, où la plastique et la peinture avaient associé leurs ressources, comme dans ceux de Damophilus et de Gorgasus, elles nous offrent la continuation et la preuve de cette pratique grecque, sous la forme nouvelle qu'elle avait prise à l'époque romaine, par l'effet d'un luxe toujours croissant et d'un goût de décoration toujours plus opulent et plus ambitieux.

[1] Je suis à cet égard du même avis que M. le duc de Luynes, qui décrit ces deux mosaïques, comme provenant des ruines de Métaponte, et qui ajoute : *mais l'authenticité n'en est pas assez certaine* ; voy. *Métaponte*, p. 37. Le doute exprimé ici par l'illustre antiquaire ne saurait en effet porter que sur la *provenance*, et non sur l'antiquité même des monuments.

[2] Caylus, *Recueil* VI, planche LXXXVI, 1, pages 274, 275.

[3] Il est fait mention de cette mosaïque dans une note de l'éditeur milanais de l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann, mais seulement d'après l'observation de Visconti ; voy. Winckelmann's *Werke*, V, 11, 514, 818).

[4] Visconti, *Mus. P. Clem.* t. VII, p. 80, *c*).

PEINTURES ANTIQUES INÉDITES.

CANACÉ ; PASIPHAË ; SCYLLA ; MYRRHA ; PHÈDRE.
Planches I, II, III, IV et V.

Les cinq figures dont je présente ici les dessins faisaient partie de la décoration d'une chambre, dans la *villa* de Munatia Procula, laquelle était située près de l'ancienne voie romaine qui conduisait à Ardée[1]. La réunion dans un même lieu de ces cinq héroïnes mythologiques, qui n'avaient dû une odieuse célébrité qu'à de grands crimes et à une mort tragique, constitue pour nous le principal mérite des peintures qui les représentent[2]; car ces peintures ne se recommandent d'ailleurs que faiblement à notre intérêt, sous le rapport du style ou de l'exécution. Une particularité qui les distingue encore, et qui ne laisse pas d'y ajouter quelque prix, c'est que chaque figure est accompagnée de son nom, en caractères latins : je ne sache pas, en effet, qu'il en existe beaucoup d'exemples sur des peintures romaines; et cette circonstance, jointe à la forme même de ces noms grecs latinisés,

[1] Voyez les détails donnés par Guattani, dans ses *Memorie Enciclopediche*, Roma, 1816, p. 119-123, sur la découverte de ces peintures, qui eut lieu dans une fouille entreprise, cette année-là même, par la duchesse de Chablais, dans une ferme nommée Tor-Maranoio, à deux milles et demi de la porte Saint-Sébastien; voy. aussi la lettre adressée à Millin par M. Nibby, et insérée dans les *Annales encyclopédiques* de 1817, t. III, p. 333. Placées actuellement au musée du Vatican, dans une des salles de l'appartement Borgia, près de la *Noce Aldobrandine*, elles sont indiquées dans le *Vaticano descritto*, t. III, p. 98-100. J'en ai fait mention dans mes *Observations sur le Gladiateur mourant*, p. 11, 2), où j'annonçais dès-lors l'intention de les publier, d'après des dessins faits en 1827.

[2] Cette réunion semble, en effet, trahir quelque intention particulière, et, comme je l'ai dit ailleurs, *Observat. sur le Gladiateur mourant*, p. 11, 2), elle pouvait tenir à une sorte de misogynie de la part du premier propriétaire de cette *villa* antique. C'est aussi l'idée qui était venue à M. Boettiger, à l'occasion du sujet de *Pasiphaë*, sculpté sur le bas-relief Spada : il s'était demandé si une galerie de femmes célèbres par leurs crimes n'avait pas quelque part réalisé la nombreuse série des coupables héroïnes d'Euripide, les *Phèdres*, les *Sthénobées*, les *Mélanippes*, du théâtre attique; Aristophan. *Thesmophor.* 553, sqq. La réunion des peintures que je publie répond en quelque sorte à cette question de l'illustre antiquaire; voy. ses *Ideen zur Kunst-Mythologie*, 341, 5).

comme on les voit ici : *Pasifaë*, *Mirra*, *Fedra*, et à la forme des caractères qui les expriment, indiquerait suffisamment que ces peintures appartiennent à une époque assez basse. Il est curieux de retrouver ainsi, presque aux deux extrémités de la carrière de l'art, le même procédé employé pour suppléer à son imperfection, je veux dire, les inscriptions ajoutées aux personnages, afin d'aider l'intelligence du spectateur et de servir le travail de l'artiste. C'est certainement dans ce double but qu'avaient été tracées, sur des monuments primitifs, tels que le coffre de Cypsélus, les noms des figures qui s'y trouvaient représentées ; et bien que cet usage, consacré sans doute dans les habitudes hiératiques de l'art, ait été continué à une autre époque, sans qu'il y eût la même nécessité, comme nous savons que cela eut lieu pour les peintures de Polygnote, à Delphes, et comme nous le voyons sur tant de vases peints, ce ne peut être que le même motif qui ait fait placer sur des peintures telles que les nôtres, appartenant à un siècle de décadence, les inscriptions qui s'y lisent. Du reste, il serait difficile de déterminer précisément l'époque où furent exécutées ces peintures. Feu l'illustre Niebuhr les regardait comme une production du milieu du IIIe siècle, et comme un monument de l'extrême décadence[1] ; et je pourrais partager cette opinion, sans être, plus qu'il ne l'était lui-même, en mesure d'en fournir la preuve.

La composition et le costume des figures, qui sont purement grecs ; la simplicité de l'attitude ; la manière dont les symboles s'y trouvent réduits à l'expression la plus abrégée, sembleraient pourtant indiquer que l'artiste a suivi des modèles grecs de quelque mérite, et même d'une assez haute époque. C'est l'exécution surtout qui est ici défectueuse ; et à toutes les époques de l'art il y eut des artistes médiocres : en sorte qu'une exécution faible ou vicieuse n'est pas toujours un indice chronologique. *Canacé*[2], dans

[1] C'est dans son *Mémoire sur deux écrivains latins du* IIIe *siècle*, qui fait partie de ses *Kleine philolog. Schriften*, p. 346, que l'illustre critique énonçait cette opinion, reproduite, sur son autorité, par M. Welcker, *Præfat. ad* Philostr. Sen. *Imag.* p. LX, mais sans aucune considération à l'appui.

[2] Le témoignage classique sur la fable de *Canacé* est celui de Sostratus, *ap.* Plutarch. *Parallel.* t. VII, p. 241, Reisk. ; cf. Ovid. *Her.* XI ; Hygin. *Fab.* 238, 242 et 243 ; vid. Muncker. *ad lib. ll.* Je trouve dans un fragment d'Antiphane que nous a conservé Athénée, X, p. 444, D, t. IV, p. 128, Schw., un trait relatif à cette fable, qui a été omis par les interprètes d'Hygin, et qui doit appartenir à la tradition attique. On sait, du reste, que Winckelmann avait cru voir le sujet de *Canacé* dans le célèbre groupe dit d'Arria et Pœtus, de la villa Ludovisi, *Gesch. d. Kunst*, XI, 2, § 26-28 ; mais c'est une erreur

l'attitude qu'on lui voit ici, et qui paraît avoir été familière aux anciens pour exprimer une situation analogue[1], avec le *glaive nu* : ξίφους πεμφθέντος ὑπὸ τοῦ πατρός, fatal présent envoyé par son père, et instrument de sa mort prochaine, est une figure de style grec, bien conçue, à laquelle il n'a manqué qu'une main habile pour nous rendre quelque belle peinture grecque. J'en dirai autant de la figure de *Pasiphaë*, appuyée sur son *taureau blanc*[2], et absorbée tout entière dans une contemplation passionnée : βλέπει ἀμήχανον ; figure qu'il ne sera pas sans intérêt de comparer avec la *Pasiphaë* du bas-relief Spada publié par Winckelmann[3]. C'est d'ailleurs une circonstance assez curieuse, qui nous fait retrouver dans ces deux premières figures d'héroïnes mythologiques deux des sujets de représentations mimiques qui paraissent avoir été le plus familières aux Romains du premier siécle de notre ère, et dans lesquelles on sait que l'insensé Néron n'avait pas rougi de jouer lui-même, sur le théâtre de Rome, le rôle principal[4] : en sorte qu'on pourrait bien voir ici une copie de peintures exécutées à cette occasion et à la même époque.

Ce qui semblerait venir encore à l'appui de cette idée, c'est le choix de l'héroïne de notre troisième peinture, cette *Scylla*, fille de Nisus, qui avait trahi son père et sa patrie pour satisfaire une passion coupable[5]. Ce trait de l'histoire héroïque, dont on rencontre à peine dans ce qui nous reste de la littérature grecque de faibles et rares indications[6], avait acquis, à une

que j'ai déjà eu occasion de relever ailleurs ; et je dois dire que jusqu'ici nous ne possédions encore aucune représentation certaine de *Canacé*.

[1] C'est l'attitude de l'*Iphigénie* de l'autel de Florence, publié dans mes *Monuments inédits*, Orestéide, pl. XXVI ; voy. p. 132, 4). C'est aussi celle d'*Eurydice*, sur le célèbre vase de la *mort d'Archémore*. Je me borne à ces deux exemples classiques.

[2] *Mythograph. latin.* ed. Mai., *in Classic. Auctor. è Vatic. codic.* t. III, c. 47, p. 20 : Taurus *nimio candore perfusus ;* voyez, sur cette fable, Creuzer, *Hercules Buzyges*, dans les *Annal. de l'Instit. archéol.* t. VII, p. 95-98.

[3] Winckelmann, *Monum. ined.* n. 94. Joignez y le bas-relief Borghèse publié aussi par Winckelmann, *ibid.* n. 93, en le comparant avec la peinture décrite par Philostrate, *Imag.* 1, 16.

[4] Sueton. *in Neron.* § 21 : *Inter cætera cantavit Canacem parturientem ;* et *ibid.* § 17 : *Inter Pyrrhicarum argumenta, Taurus Pasiphaën ligneo juvencæ simulacro abditam iniit, ut multi spectantium crediderunt.* On sait, d'ailleurs, que Galba faisait remonter l'origine de sa maison à *Pasiphaë* dont l'*image* figurait dans son *Stemma*, Sueton. *in Galb.* § 2 ; cf. Sil. Ital. VIII, 472 : *Huic* (Galbæ) *genus orditur Minos illusaque tauro Pasiphaë ;* et cette circonstance nous explique encore l'espèce de célébrité dont avait pu jouir chez les Romains de cet âge le sujet de *Pasiphaë*.

[5] Voyez, sur cette fable, Hygin, *Fab.* CXCVIII, et les auteurs cités par Muncker, *ad h. l.* Cf. *Mythogr. Tr. Vatic.* 1, 3, 2, ed. Bode.

[6] Telle que celle qui se trouve exprimée dans un passage des *Choëphores* d'Æschyle, v. 607.

époque récente, chez les Romains, assez de célébrité pour devenir le sujet d'un de ces petits poëmes attribués à Virgile, le *Ciris* [1]; et c'est, si je ne me trompe, sous l'influence des traditions mises en œuvre par le poëte latin, qu'a été exécutée notre peinture. *Scylla* s'y voit représentée *au haut des murailles d'où elle contemple le camp ennemi*, dans la situation même où la dépeint l'auteur du *Ciris* [2] :

> Sæpe etiam tristes volvens in nocte querelas,
> Sedibus ex altis cœli (tecti?) speculatur amorem,
> Castraque prospectat crebris lucentia flammis.

Et ici encore, sans doute, l'attitude aussi bien que le choix de l'héroïne avaient été déterminés directement d'après les modèles offerts aux Romains sur leur théâtre national, qui ne faisaient que reproduire des monuments de l'art grec. Je ne sais si l'on doit en dire autant du personnage de *Myrrha*, cette fille incestueuse de Cyniras, dont la tradition, empruntée à Panyasis, est rapportée par Apollodore [3], mais dont aucun monument antique, à ma connaissance, ne nous avait encore montré la figure. Elle est ici représentée, *échappant par la fuite à son père qui la poursuit, le fer à la main :* σπασάμενος ξίφος, ἐδίωκεν αὐτήν : c'était, en effet, la circonstance de ce sujet la plus significative comme la plus dramatique; et si l'expression de la figure répondait à la situation du personnage, et le costume au sujet, cette peinture ne serait pas sans intérêt. Telle qu'elle est, la rareté de la représentation en forme à peu près tout le mérite.

C'est aussi par le même motif que se recommande principalement à notre attention la figure de *Phèdre*, sujet de la cinquième de nos peintures; non que le personnage même de *Phèdre* et son amour incestueux, représentés dans une de ces compositions que Pausanias avait en vue [4] : Ὅ τε ἔρως τῆς Φαίδρας, καὶ τῆς Τροφοῦ τὸ ἐς τὴν διακονίαν τόλμημα, ne nous soient parvenus sur un assez grand nombre de monuments de l'art antique, vases peints [5], bas-

[1] P. Virgil. Maronis, *quæ vulgò feruntur carmina*, *in Argument.* Ciris, p. 161-163, ed. Sillig.

[2] *Ciris*, v. 172-174; cf. *Annotat. crit. ad h. l.* p. 253.

[3] Panyasis *apud* Apollodor. III, 14, 4; cf. Hygin. *Fab.* LVIII, CLXIV, CCLXXI, CCLI; Ovid. *Metam.* X, 300, sqq.; *Mythogr. Tr. Vatican.* I, 200; II, 34; III, 11, 17 : Eam persequi cœpit gladio.

[4] Pausan. I, 22, 1.

[5] En fait de vases peints, je ne citerai pas celui de la galerie de Florence, Dempster, tab. LXII-LXIII; Passeri, I, LVIII-LIX, que Visconti a expliqué par *Phèdre* et *Hippolyte*, feu M. Zannoni, par *Hélène* et *Ménélas;* où j'ai cru voir à mon tour *Thétis* et *Pélée;* il ne m'appartient pas de décider laquelle de ces interprétations si diverses doit fixer l'opinion des antiquaires. Un vase d'Hamilton, I, 5, où se voit une *Femme assise*, avec sa *Nourrice* et une autre *Femme*,

reliefs [1] et peintures [2], la plupart publiés ou encore inédits [3] : mais je n'en connais aucun, avec la figure seule de *Phèdre*, telle qu'elle se voit ici, *tenant à la main le fatal lacet* qui devait terminer sa vie, d'après la tradition suivie par Polygnote [4] ; et, sous ce rapport, la peinture que je présente, toute faible qu'elle est d'exécution, n'était pas indigne d'être publiée.

UN SACRIFICE DES TEMPS HÉROÏQUES,

D'APRÈS DES FRAGMENTS D'UN VASE PEINT.

Planche VI. (Voy. p. 23.)

Ces fragments d'un vase peint, qui dut être d'une grande dimension, à en juger d'après l'épaisseur des parois, probablement de la forme de cratère, vase d'un très-beau style, et certainement sorti d'une des meilleures

pourrait être rapporté au sujet de *Phèdre désolée*. C'est le même sujet que représente, suivant moi, un vase du musée de Naples, *Neapels ant. Bildwerke*, I, 354, publié par M. Millingen, *Vases peints*, pl. XLI, qui y a vu un *sacrifice à Vénus*, tandis que d'autres y reconnaissaient *Créüse*, *Pénélope*, *Junon* ou *Phèdre*. La présence de l'*Amour*, qui détourne la tête, *Amor aversus*, donnerait, à mes yeux, beaucoup de probabilité à cette opinion, qu'il ne me serait pas difficile de soutenir par d'autres considérations, si c'était ici le lieu ; mais je n'ai en ce moment ni l'intention ni le loisir d'examiner cette question.

[1] Zoëga, qui a publié deux de ces bas-reliefs, *Bassirilievi di Roma*, t. I, tav. XLIX et L, en connaissait une dizaine, le plus fameux desquels est celui qui décore, avec trois autres compositions relatives au même sujet, la face principale du grand sarcophage d'Agrigente ; voyez, sur ce monument, que je me félicite d'avoir pu voir et étudier sur place, les indications données par M. Welcker, *ad* Philostrat. Sen. *Imag.* II, 4, p. 419-20. Mais il s'en faut bien que le nombre indiqué par Zoëga représente la totalité des monuments qui nous sont parvenus. Un beau sarcophage de la galerie de Florence, publié par Zannoni, *Galler. di Firenze*, ser. IV, t. II, tav. 91, 92, p. 163, sgg., mérite surtout d'être distingué. Il s'en trouve un, gravé dans les *Antiquitates Beneventanæ*, t. I, p. 384, mal à propos rapporté à la *fable de Méléagre* ; un autre, plus remarquable encore, dans la cathédrale de Pise, qui fut employé au XIIe siècle pour servir de cercueil à la comtesse Béatrix, mère de la fameuse Mathilde, et qui a été publié par Gori, *Inscript. ant. Etrur.* t. I, tab. XLII. J'en ai vu un troisième, resté jusqu'ici inconnu à tous les antiquaires, dans la cathédrale de Capoue, où je l'ai fait dessiner ; sans parler de fragments de compositions semblables, que je connais dans diverses collections d'Italie.

[2] *Pitture d'Ercolano*, t. III, tav. XV ; *Pitture delle Terme di Tito*, tav. XLIII, Mirri ; cf. Bellor. *Pict. Crypt.* etc. tab. VI.

[3] On connaît encore le bas-relief d'argent publié parmi les *Bronzi d'Ercolano*, t. I, p. 267, au sujet duquel Visconti, qui en a donné la meilleure interprétation, *Mus. P. Clem.* II, p. 89, *c*), et 62-63, *b*), a cité d'autres monuments, bas-reliefs ou peintures, et jusqu'à des diptyques, un desquels est publié dans le *Thes. Dipt.* t. III, tav. XVII, Append.

[4] Pausan. X, 29, 2.

fabriques de Tarente, ne nous offrent malheureusement, dans le peu qui en subsiste, aucun moyen d'en rétablir la composition, ni même d'en reconnaître le sujet. La partie supérieure d'une admirable figure de Minerve est la pièce la plus considérable qui en ait été recueillie; mais la présence de Minerve est un élément de tant de représentations de vases peints, qu'à elle seule elle ne saurait fournir aucune lumière sur le sujet du vase. Il n'en est pas de même des *cinq fragments* que j'ai réunis sur cette planche, et qui appartiennent au côté principal de la peinture : les détails qu'ils nous présentent m'ont paru dignes, malgré leur état d'imperfection, d'être signalés à l'attention des antiquaires.

C'est évidemment une *Scène de sacrifice* qui est ici représentée, avec tous les éléments d'un pareil sujet propres à l'âge héroïque de la Grèce : car pour peu qu'on se rappelle la description que fait Apollonius d'un sacrifice des Argonautes, les principaux détails donnés par le poëte alexandrin se retrouveront sur notre peinture de vase[1]. Un *autel*, construit de *pierres brutes*, ἀργοὶ λίθοι[2], est le principal objet qui fixe l'attention. Sur cet autel, est dressé, en manière de *bûcher*, πυρά, un amas de bois qui doit consumer la victime offerte en holocauste. L'espèce d'appendice qui termine ce bûcher, en *forme* de *corne*, et qui se voit à plus d'un autel antique, par exemple, à celui du *sacrifice d'Iphigénie*, sur notre peinture de Pompeï[3], se rapporte à l'usage primitif d'orner les autels des cornes des victimes, usage qui doit avoir fourni le motif de la volute ionique, telle qu'on la voit en effet à beaucoup d'autels, sur des vases peints de tout âge[4]. Près de l'autel est érigé, sur une de ces *colonnes de bois* qu'employait l'architecture primitive des Grecs, un *simulacre de bois*, ξόανον, qui fut aussi le premier objet du culte et de l'art de ce peuple. La colonne, qui est déjà pourvue de tous les membres propres à l'ordre do-

[1] Apollon. Rhod. I, 1117-1125. Dans cette description du sacrifice offert à la *Mère des Dieux*, Μητὴρ Δινδυμίη, figure d'abord le *tronc d'arbre*, στιβαρὸν στύπος, destiné à former le *sacré simulacre de la Déesse*, ἱερὸν βρέτας Δαίμονος οὐρείης, que *l'art d'Argos a façonné*, ἔξεσε δ' Ἄργος εὐκόσμως, puis que l'on dresse *sur une éminence*, ἐπ' ὀκριόεντι κολωνῷ, *à l'ombre de hêtres touffus*, φηγῶ ὑπὸ πρέμνῳ, Callimach. *H. in Dian.* 239, près d'un *autel construit de pierres brutes*, βωμὸν δ' αὖ χεράδος παρενήνεον : ce sont bien là les principaux traits d'un *sacrifice de l'âge héroïque*, tels qu'ils sont indiqués aussi sur notre peinture.

[2] *Inscript. attic. ap.* Boeckh. *Corp. inscr. gr.* n. 160, § 11, p. 284; cf. Pausan. I, 28, 5; voyez Boettiger, *les Furies*, 64, 106), trad. fr.

[3] Publiée dans mes *Monum. inéd.* pl. XXVII.

[4] Entre autres, sur un superbe vase de mon cabinet, représentant *Médée qui égorge ses enfants*, où l'un des fils, déjà frappé, expire sur un autel que couronne une volute ionique.

rique, est taillée à pans ou à facettes longitudinales provenant de l'équarissage ; et nulle part encore, peut-être, cette particularité qui donna naissance aux cannelures n'avait été indiquée d'une manière plus sensible et plus positive. Le *xoanon* est travaillé dans le même goût : le corps en forme de gaîne, les pieds rapprochés l'un de l'autre, le vêtement tombant en plis droits et réguliers ; toutes conditions propres à cette classe de *simulacres primitifs*, apportés de l'Égypte et de l'Asie, ou exécutés à leur imitation, que Pausanias appelait *ξόανα αἰγυπτία* ; et si la figure était entière, elle offrirait sans doute les deux bras écartés, portant de chaque main un *arc* ou un *flambeau*, avec la tête surmontée du *polos* : car je suppose que la divinité représentée ici était l'*Artémis* primitive ou asiatique, la *Chrysê*, telle que nous la voyons sur plus d'un vase peint, dont le sujet offre beaucoup d'analogie avec celui-ci[1]. De l'autre côté de l'autel est un de ces *arbres sacrés*, aux branches desquels se suspendaient des *tablettes votives*, *πινάκια*, et d'autres *objets d'offrande*, *ἀναθήματα*, *ἀγάλματα* ; et l'on y voit effectivement, attachées à diverses hauteurs, trois de ces *tablettes*[2], monuments primitifs de la religion et de la peinture grecques. Les deux figures de *jeunes Ministres sacrés*, *ὑπηρεταὶ*, Νέοι, qui se tiennent debout de chaque côté de l'autel[3], accomplissent un des premiers actes du sacrifice ; ils tiennent des deux mains deux *broches*, *ὀβελοί*, où sont passées les *chairs des victimes*, *διπλόα μηρία*[4], qui doivent être consumées sur l'autel : c'est une notion qui résultait de témoignages classiques[5] ; c'est l'image

[1] *Vases de Lamberg*, I, XXIII ; voy. aussi, dans la même collection, t. II, pl. XXIV, le vase qui représente la *violence faite à Cassandre* ; ajoutez les vases publiés par M. Millingen, *Peint. de Vases*, pl. L, LI et LII ; celui de la première collection d'Hamilton, t. I, pl. 130, où Winckelmann, *Stor. dell' Arte*, III, 4, § 40, approuvé par Visconti, *Mus. P. Clem.* t. II, p. 7, *b*), voyait la *course proposée par Danaüs* ; et comparez notre peinture du *sacrifice d'Iphigénie*, où la statue de *Diane*, dressée sur une colonne, offre la forme des anciens *xoanon*.

[2] Ces *tablettes* ont quelquefois la forme de *diptyques*, comme on le voit sur le vase d'*Oreste réfugié à Delphes*, publié par Millin, *Monum. inéd.* I, XXIX, et déjà cité plus haut, p 23, 4) ; et j'observe la même particularité sur un autre vase d'une collection de Catane, publié par Passeri, *Piet. Etr. in Vase.* I, LXX, où ce *diptyque*, marqué de *petits globules*, se trouve à la main d'un *Génie hermaphrodite*, *nu* et *ailé*. L'antiquaire ultramontain avait vu dans l'objet en question une espèce de calendrier à l'usage des Étrusques ; et c'était à cette intention qu'il rapportait les *tablettes suspendues* auprès des *Laraires*, dont les exemples, tels qu'ils s'étaient offerts à lui sur les vases peints qu'il croyait étrusques, avaient à juste titre excité son attention ; voyez *ibid.* p. 77.

[3] Il est peut-être superflu d'avertir qu'une des deux figures en question manque en totalité ; mais l'objet qu'elle portait, et dont l'extrémité seule est restée visible, rend indubitable la présence de cette seconde figure.

[4] Apollon. Rh. II, 699 ; cf. Schol. *ad h. l.*

[5] Pollux comprend les *ὀβελοί* parmi les *instruments de sacrifices*, I, 33 ; cf. *ibid.* IX, 77 ; vid. Interprett. *ad h. l.*

même homérique[1], qui n'avait été exprimée encore, sur aucun monument de l'art grec, d'une manière aussi sensible que dans notre peinture, si ce n'est sur un vase récemment découvert à Chiusi[2], et représentant aussi un *sacrifice*, où l'on voit un *jeune Ministre* agenouillé au pied d'un autel, au-dessus duquel il tient de la même manière *deux broches avec les chairs des victimes*[3]; et une image toute pareille se reproduit, avec quelques circonstances nouvelles, sur deux autres vases peints, sortis en dernier lieu des tombeaux de Canino[4]. La figure d'homme barbu, dont il ne reste que la *tête couronnée de laurier*, qui s'incline, appuyée sur sa main, dans une attitude d'observation, est celle du *Prêtre-Roi* qui préside au sacrifice; et la proportion de cette figure, par rapport à celle du jeune ministre sacré qui l'accompagne, est encore un trait caractéristique d'une représentation puisée dans les plus anciennes conventions de l'art.

Mais ce qui mérite surtout ici notre attention, ce sont les *tablettes votives*[5] suspendues à l'*arbre sacré;* monument d'une des pratiques primitives de cet art qui eurent, à mon avis, le plus d'influence sur sa direction ultérieure, et en particulier sur la part qu'obtint la peinture dans la décoration des temples et des lieux sacrés. Dès l'âge homérique, cet usage de *suspendre* les divers *objets de culte* que suggérait la piété des peuples[6] :

Πολλὰ δ' ἀΓΑΛΜΑΤ' ἀνῆψεν, ὑφάσματά τε, χρυσόν τε,

nous est attesté par des témoignages trop dignes de foi et trop bien connus des antiquaires, pour exiger que nous nous y arrêtions. Il en est de même de ce *culte des arbres*[7], qui s'exprimait au moyen de riches offrandes qu'on y suspendait[8], et qui était une pratique dérivée de la haute civilisation asiatique; témoin le trait du *platane* orné par Xerxès, κόσμῳ χρυσέῳ[9],

[1] *Odyss.* III, 460-463 : ΝΕΌΙ δὲ παρ' αὐτὸν ἔχον πεμπώβολα χερσίν... Ὤπτων δ' ἀκροπόρους ὈΒΕΛΟΎΣ ἐν χερσὶν ἔχοντες.

[2] *Mus. Chiusin.* t. I, tav. LXIX.

[3] Ammonius, *v.* Ὀβελός· εἰς ὃν διαπείρονται τὰ κρέα μέλλοντα ὀπτᾶσθαι.

[4] Publiés par M. Micali, tav. XCVI, 2, et XCVII, 2. Il existe dans le cabinet de M. le duc de Luynes des fragments de vases peints qui offrent aussi ce sujet représenté de la même manière.

[5] Je rappelle à cette occasion le célèbre passage d'Euripide, *in Alcest.* 967-8, ed. Kuinoel. : Θρήσσαις ἐν ΣΑΝΊΣΙ, τὰς Ὀρφεία κατέγραψε Γῆρυς, qui se rapporte à cet usage de la haute antiquité, d'*écrire* et de *dessiner* sur des *tablettes de bois;* cf. Schol. Euripid. *in Hecub.* 1267.

[6] *Odyss.* III, 274; cf. *Iliad.* VI, 294, sqq. Voy. Terpstra, *Antiquit. Homer.* I, 9, p. 36-38.

[7] Voyez-en un exemple, curieux surtout parce qu'il appartient à l'époque romaine, dans une *peinture de paysage*, publiée par Winckelmann, qui n'a pas manqué d'y signaler ce trait de mœurs antiques. *Monum. ined.* n. 208.

[8] Ovid. *Metamorph.* VIII, 745; Virgil. *Æn.* XII, 768; Apul. *Metam.* VI, 112, p. 387, ed. Oudendorp. : *Videt dona speciosa et lacinias auro litteratas,* ramis arborum *postibusque suffixas.*

[9] Herodot. VII, 31, ed. Creuzer, t. III, p. 489.

trait rapporté sérieusement, comme il devait l'être, par Hérodote, et si ridiculement commenté par Ælien[1]. Mais, pour ne pas nous étendre sur un sujet qui pourrait donner lieu à beaucoup de recherches et de rapprochements étrangers à ce travail[2], qu'il nous suffise de voir, dans cet usage de *suspendre* toute sorte d'*objets votifs*, notamment des *tablettes*, aux *branches des arbres sacrés*, la première application qui se fit de l'art de peindre, dans l'enfance de la société grecque, et dont la tradition se perpétua, à presque toutes les époques de son histoire, sous plus d'une forme différente, et jusque chez les Romains[3]. Certainement ces *tablettes*, πινάκια, qui se suspendaient aux branches du *peuplier* planté sur l'*Agora* d'Athènes[4], étaient un reste de cette coutume primitive; et la civilisation attique nous en fournit un second exemple dans ces *tablettes blanchies*, λευκώματα, avec inscriptions d'amendes infligées par les magistrats, lesquelles se suspendaient de la même manière au *platane* du *Céramique*[5]. On doit croire qu'il se fit usage de *tablettes semblables* dans beaucoup d'autres circonstances, notamment à l'occasion des *victoires* remportées dans les jeux publics. C'était dans un *bois sacré*, ἱερὸν ἄλσος, que se célébraient ces jeux, si chers à la civilisation grecque; c'était d'une branche de l'*arbre sacré* que se tressait la couronne du vainqueur; et rien n'était plus conforme au génie de la Grèce antique, ni mieux d'accord avec tout ce que nous en connaissons, que de suspendre à l'*olivier* d'Olympie, au *palmier* de Délos, au *laurier* de Delphes, au *saule* de Samos, et à tant d'autres *arbres sacrés*, révérés dans la Grèce entière[6],

[1] Ælian. *H. V.* II, 14 : Ἐξῆψεν αὐτῆς κόσμον πολυτελῆ, στρεπτοῖς καὶ ψελλίοις τιμῶν τοὺς κλάδους; cf. *ibid.* IX, 39; Eustath. *in Iliad.* B, v. 307.

[2] Voy. sur le *culte des arbres*, propre à la haute antiquité asiatique, et resté familier aux Orientaux actuels, notamment en Perse, de savantes observations du voyageur W. Ouseley, *Travels*, etc., t. I, Append. n. 1, p. 360-402; et quant aux témoignages classiques qui concernent ce trait de superstition antique, consultez les recherches, pleines d'une vaste lecture, mais d'une érudition indigeste, du chan. Checozzi, *sopra l'antica Idolatria de' Boschi*, dans les *Att. di Corton.* t. I, P. II, p. 93-156, et t. IV, p. 149-234; voy. aussi le *Mus. Chiaramont.* tav. XVIII, p. 53, 5).

[3] Témoin le *bois sacré* de la *Diane de Nemi*, divinité d'origine asiatique, comme la *Chrysê de Lemnos*, qu'Ovide nous représente orné de *tablettes votives*, suspendues de même, par des *bandelettes*, aux *branches des arbres*, *Fast.* III, 266-7 :

Licia dependent longas velantia sepes,
Et posita est meritæ MULTA TABELLA Deæ.

[4] Hesych. *v.* Ἀπ' αἰγείρων. Ce témoignage a déjà été cité plus haut, p. 23, 3).

[5] Pollux, VIII, 112 : Καὶ τὰς ζημίας αὐτῶν γράφοντες, ἐξετίθεσαν ἐπὶ τῆς πλατάνου τῆς ἐν Κεραμεικῷ; cf. Hesych. *v.* Πλάτανος· δένδρον, πρὸς ὃ οἱ Γυναικονόμοι τὰς ζημίας ἐν ΛΕΥΚΩΜΑΤΙ ἐξετίθεσαν. Add. Athen. VI, 245, A. Vid. Meurs. *Att. Lect.* p. 62; Petit. *de Leg. Att.* p. 467.

[6] Pausan. VIII, 23, 3 et 4; cf. Plin. XII, 1,

la *tablette* relative à la *victoire*, qui fut le premier hommage d'un art réduit encore à une délinéation grossière, tel qu'on le voit indiqué sur notre vase.

Effectivement, les *trois tablettes* suspendues ici aux branches d'un *olivier* offrent des images qui ont rapport à la célébration des jeux : sur l'une, la figure d'un *Athlète vainqueur*, avec la *tænia* à la main; sur l'autre, une *femme Lampadéphore*, avec un *flambleau* allumé dans chaque main ; sur la troisième, un *Homme courant à cheval*, comme cela se pratiquait dans les *jeux funèbres*, ἀγὼν ἐπιτάφιος [1] ; et ce sont des images analogues, pareillement tracées sur des *tablettes votives*, qui se voient sur un curieux vase peint, publié par M. Millingen, non plus *attachées aux branches* d'un *arbre sacré*, mais *suspendues aux murs du temple*, de chaque côté du simulacre de la divinité [2] : d'où résulte pour nous la notion authentique d'une seconde application de la peinture sacrée, d'un second degré dans le développement de cet art. Par là s'explique aussi un passage de Pline, qui a beaucoup embarrassé les interprètes, et exercé en pure perte la sagacité de Lessing : c'est celui qui concerne le célèbre *tableau* de Nicias, représentant la *nymphe Némée*, et un *Vieillard, au-dessus de la tête duquel pendait une tablette avec un bige*, et une inscription portant le nom de l'artiste [3] : *Cujus supra caput*, in tabulâ, *biga dependet : Nicias scripsit se inussisse*. Il est sensible, en effet, que cette *tablette*, avec l'image peinte d'un *bige*, avait rapport au sujet principal de la peinture, qui était la nymphe *Némée* personnifiée [4]. C'était un accessoire en quelque sorte

et XVI, 44 : *Vetustior autem Urbe in Vaticano ilex, in quâ* TITULUS *æreis litteris Hetruscis* religione *arborem jàm tum* dignam *fuisse significat.*

[1] Voyez, à ce sujet, les témoignages rassemblés dans mes *Monum. inéd.* Orestéide, pl. XXXV, p. 196, 1). Du reste, il n'est pas sans intérêt de retrouver, sur un vase de fabrique tarentine, de pareilles images, relatives à des jeux publics, tels qu'il s'en célébrait en si grand nombre à Tarente, et dont il s'est conservé tant de réminiscences sur les médailles de cette ville ; c'est ce que j'ai eu lieu de montrer dans un *Essai sur la Numismatique Tarentine*, lu à l'Académie des Belles-Lettres, et destiné au recueil de cette Académie.

[2] *Peintur. de vases grecs*, pl. LII, p. 79, 6).

[3] Plin. XXXV, 4, 11. J'ai suivi la leçon du plus ancien manuscrit de Dalechamp, adoptée avec raison par Durand, dont la note *sur le* XXXVe *livre de Pline*, p. 185, (S), mérite d'être lue. Si Lessing, qui s'est occupé de ce passage, dans son *Laokoon*, § XXVII, p. 234-37, *), Berlin, 1805, eût consulté le livre de Durand, il se fût épargné la correction du mot *bigæ* en celui de πτύχιον ; et s'il eût connu les monuments que nous possédons aujourd'hui, les difficultés qui l'arrêtaient dans la phrase de Pline se seraient dissipées à ses yeux, comme elles le sont aux nôtres; voy. ce qui a été dit plus haut, p. 340, 2).

[4] Cette figure de *Némée* est représentée *assise*, comme toutes les nymphes locales, et accompagnée de son nom, NEMEA, sur le célèbre vase d'Archémore, dernièrement trouvé à Ruvo, dont je possède un calque, et que je me propose de publier prochainement.

obligé d'une pareille représentation, accessoire fourni par l'antique usage de *suspendre* de ces sortes de *tablettes* aux *branches* des *arbres sacrés*, et mis à profit par l'artiste, pour y inscrire son *nom*, avec l'indication du procédé qu'il avait employé dans son ouvrage. Nous voyons de *semblables tablettes*, avec le nom de l'artiste, Évænétos, suspendues dans le champ, au-dessus du *quadrige couronné par la Victoire*, qui forme le type de plusieurs des plus belles médailles de Catane et de Syracuses [1]; et Lessing, qui a rappelé, sur la foi d'un auteur ancien [2], l'usage des artistes grecs d'inscrire leur nom sur ces sortes de *tablettes* attachées au *tableau* ou à la *statue*, se trouvait ainsi sur la voie d'une explication, à laquelle il ne manquait dès lors que la connaissance de nos vases peints et de nos médailles grecques, pour acquérir toute la certitude possible. C'est enfin comme une tradition de cet usage des temps héroïques, que doit se prendre le trait deSimonide, *consacrant* un *tableau* à l'occasion de ses nombreuses *victoires* [3]; trait attesté par son propre témoignage, et doublement précieux à recueillir, comme appartenant à l'histoire littéraire de son siècle et à celle de l'art.

L'usage des *tablettes votives, suspendues*, d'abord *aux rameaux des arbres sacrés*, puis *aux parois des temples*, ou bien *à la base* et *au trône* des simulacres divins, et enfin aux statues mêmes, se trouvant ainsi constaté par des monuments de la haute antiquité grecque, il devient évident pour moi que ce fut là le premier emploi du dessin ou de la peinture qui eut lieu chez les Grecs, dans la plus haute époque de l'art. C'est à cette pratique d'une civilisation primitive que se rapporte ce vers des *Suppliantes* d'Æschyle [4] :

Νέοις ΠΙΝΑΞΙ βρέτεα κοσμῆσαι τάδε.

[1] Voy. ces médailles gravées, à la suite de ma *Lettre à M. le duc de Luynes*, pl. 1, n. 6 et 8, et consult. les observations que j'ai exposées à l'appui, p. 15, 1), et 19-22. J'aurais pu me prévaloir alors de l'opinion de Lessing qui m'avait échappé, et je répare ici cette omission.

[2] Antigon. Caryst. *apud* Zenob. *Cent.* v, Proverb. 82; voy. la *note* de Lessing citée plus haut. Cette note vient d'être reproduite dans l'édition des *Œuvres complètes* de Winckelmann, donnée à Prato, t. III, p. 1063-1065, sans aucune observation de la part des éditeurs allemands et italiens.

[3] Simonid. *Carm.* LVII, *in* Brunck. *Analect.* t. I, p. 137 : Πρὶν τόνδ' ἀνθέμεναι ΠΙΝΑΚΑ. L'emploi des *peintures sacrées* en pareille circonstance, suffisamment justifié par les faits que j'ai cités, prouve que c'est à tort que de savants interprètes, tels que M. Jacobs, *Animadv.* t. VI, p. 237, ont cru qu'il s'agissait simplement ici d'un *tableau avec inscription*, aussi bien que dans le trait de la vie de Thémistocle rapporté plus haut, p. 195; et ce trait là même, d'accord avec celui que nous a fait connaître Aristote, établit de plus en plus l'usage qui se faisait de ces *peintures votives*, exécutées à l'occasion des *victoires* dans les jeux publics.

[4] Æschyl. *Suppl.* 466; voy. plus haut, p. 210, 3).

Et c'est cet usage d'orner les statues des dieux de tant d'*objets votifs*, sous l'amas desquels restait souvent caché le simulacre de la divinité[1], qui motiva en partie ces cérémonies d'*ablutions* pratiquées dans la Grèce antique, telles que les Λουτρὰ d'Argos et les Πλυντήρια d'Athènes, dont il nous est resté un si brillant témoignage dans l'hymne de Callimaque : Εἰς Λουτρὰ τῆς Παλλάδος[2]. Je m'explique aussi de la même manière le passage d'Empédocle[3], où il est question de divers *objets votifs* offerts à *Vénus*, parmi lesquels sont comprises des *figures peintes*, γραπτὰ ζῷα : notion curieuse surtout par la haute antiquité du témoignage et par l'importance littéraire de son auteur, qui, rapprochée d'un texte de Platon[4] cité et traduit par Cicéron[5], ne peut s'entendre que d'*images exécutées en peinture*, conséquemment, de *petits tableaux*, tels que ceux qu'avait en vue Æschyle; et ce qui achève de mettre ce fait hors de doute, en nous fournissant une preuve nouvelle et péremptoire de l'emploi de *peintures sur bois dédiées à Vénus*, c'est cette épigramme de Simonide[6], qu'il suffisait de rapprocher des vers d'Empédocle pour en acquérir la pleine et entière intelligence :

Βοίδιον ἡ 'υλητρὶς καὶ Πυθιὰς, αἴ ποτ' ἐρασθαὶ,
Σοὶ, Κύπρι, τὰς ζώνας τάς τε ΓΡΑΦΑΣ ἔθεσαν.
Ἔμπορε, καὶ φορτηγὲ, τὸ σὸν βαλλάντιον οἶδεν
Καὶ πόθεν αἱ ζῶναι, καὶ πόθεν οἱ ΠΙΝΑΚΕΣ.

[1] La description si curieuse que nous a laissée Lucien, *Philops.* § 19, t. VIII, p. 269, Bipont., de la statue du corinthien Pélichos : Ταινίας καὶ στεφάνους ξηροὺς ἔχοντα, κεχρυσωμένον πετάλοις τὸ σῆθος, prouve que cet usage d'orner les statues d'une foule d'objets votifs se continua à travers toute l'antiquité.

[2] Voy. sur ce poëme célèbre les observations de Spanheim, qui a rassemblé tous les témoignages classiques sur ce trait important d'archéologie grecque, sans oublier le passage d'Æschyle, p. 597-602.

[3] Empedocl. *apud* Athen. XII, 510, D; et *apud* Porphyr. *de Abstin.* II, 21, p. 140 :

Τὴν οἴγ' εὐσεβέεσσιν ΑΓΑΛΜΑΣΙΝ ἱλάσκοντο,
ΓΡΑΠΤΟΪΣ τε ΖΩΟΙΣΙ, μύροισί τε δαιδαλεόδμοις
Σμύρνης τ' ἀκρήτῳ θυσίαις λιβάνου τε θυώδους,
Ξουθῶν τε σπονδὰς μελίτων ῥίπτοντες ἐς οὖδας.

Ce passage, cité d'abord par M. Welcker, *Syllog. Inscript.* p. 161, a été reproduit en dernier lieu par M. Hermann, *de Pictur.* p. 5-6, qui, dans le doute s'il s'agissait ici de *figures peintes* ou *brodées*, a paru incliner vers cette seconde hypothèse; en quoi je me permets de n'être pas de son avis.

[4] Platon. *de Leg.* XII, p. 956, A : Θειότατα δὲ δῶρα Ὄρνιθές τε καὶ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ὅσα περ ἂν ἐν μιᾷ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ἡμέρᾳ εἷς ἀποτελῇ. Il ne me semble pas douteux que les *figures peintes* dont il est ici question ne répondent aux γραπτοῖς ζῴοισι d'Empédocle.

[5] Cicero. *de Legib.* II, 18 : Divinissima autem dona aves et FORMÆ ab uno PICTORE uno absolutæ die; cf. Interprett. *ad h. l.* ed. Creuzer.

[6] Simonid. *Carm.* LXIII, *in* Brunck. *Analect.* I, 133. On peut douter, comme l'a fait Schnei-

Mais ce qu'il m'importe d'établir de plus en plus par des exemples empruntés aux diverses époques de l'antiquité grecque et sur divers points de son domaine, c'est cet emploi des *peintures votives qui se suspendaient* dans les temples, et qui s'exécutaient à cet effet *sur bois*[1], dans la plus belle époque de l'art, comme une tradition de l'usage primitif que nous venons de voir consacré sur plus d'un vase peint. Or, voici de nouvelles preuves de cet emploi, que j'avais réservées pour venir à l'appui de l'explication de notre vase, en même temps que pour servir de complément à mon travail.

Le trait de la vie de Timoléon rapporté par Plutarque[2] a pu nous apprendre de quelle manière le sanctuaire du *temple de Delphes* était chargé sur tous ses murs d'*offrandes suspendues*, κρεμαμένων ἀΝΑΘΗΜΑΤΩΝ, auxquelles s'attachaient des *bandelettes peintes* avec des figures de *Victoires portant des couronnes ;* et nous pouvons, d'après cette indication, nous faire une idée assez exacte de la décoration générale des temples grecs, en raison de leur importance et de leur illustration. Voici une autre indication, qui se rapporte pareillement à un *temple d'Apollon*, à Lacédémone : c'est celle d'un *tableau votif*, représentant la *Faim* personnifiée, Λιμός, lequel *tableau* était suspendu *près du trône du Dieu ;* le trait était rapporté, avec toutes ses

der, que cette épigramme soit de *Simonide ;* mais il n'y a pas de raisons suffisantes de croire, avec M. Jacobs, *Animadv.* VI, 241, qu'elle soit d'*Hédylus*. Quoi qu'il en soit, à cet égard, ce qui ne laisse lieu à aucun doute, et ce qui devient d'une haute importance pour l'objet de mes recherches, c'est que, dans ce texte poétique, les mots γραφάς et πίνακες sont employés comme équivalents l'un de l'autre. Ce que l'on remarquera encore, dans ce fait de *peintures consacrées à Vénus* par des *courtisanes*, c'est un trait analogue à celui du *tableau* des *Hiérodules* de Corinthe, dédié à la même déesse ; trait que j'ai déjà cité plus d'une fois, d'après Athénée, XIII, 573, E, et qui est aussi rapporté sur la foi de Théopompe par le Scoliaste de Pindare, *ad Olymp.* XIII, 32, p. 272, Boeckh., et par Plutarque, *de Malignit. Herodot.* t. II, p. 871, B, avec cette circonstance nouvelle, que des *statues de bronze* des femmes en question (les *Matrones*, suivant Plutarque) avaient été érigées à la même occasion.

[1] On voit une de ces *tablettes votives*, suspendue à l'un des montants de la porte, dans l'atelier de la Femme occupée à peindre, que représente la peinture d'Herculanum, t. V, tav. I ; et à cette occasion je remarque que le critique qui a récemment fait mention de cette peinture, dans le *Journ. des Sav.*, sept. 1835, p. 555, désigne à tort la *tablette* que cette femme tient à la main par le mot πινακίδιον ; c'était πινάκιον qu'il fallait dire, attendu que le mot πινακίς et son diminutif πινακίδιον s'employaient plutôt de *tablettes* servant *à écrire ;* témoin ce passage d'Athénée, XIII, 582, D : Εὐριπίδην ΠΙΝΑΚΙΔΑ καὶ γραφεῖον ἔχοντα.

[2] Plutarch. *in Timoleon.* § 8, t. II, p. 182 : Καὶ καταβαίνοντος εἰς τὸ μαντεῖον αὐτοῦ γίνεται σημεῖον· ἐκ γὰρ τῶν ΚΡΕΜΑΜΕΝΩΝ ΑΝΑΘΗΜΑΤΩΝ, ταινία τις ἀπορρυεῖσα καὶ φερομένη στεφάνους ἔχουσα καὶ Νίκας ἐμπεποικιλμένας, κ. τ. λ. On remarquera ici un témoignage formel à l'appui de la conjecture énoncée plus haut sur l'emploi des *bandelettes* servant à attacher des *tablettes consacrées* en mémoire de *victoires* dans les jeux publics.

circonstances, dans un passage des *Helléniques* de Callisthène, que nous a conservé Athénée [1]. Je trouve encore, dans un autre *temple d'Apollon Daphnéphore*, du dême de Phylæ, dans l'Attique, une *peinture consacrée* à l'occasion des *danses* qui se célébraient dans les fêtes *Thargélia*, et dont cette peinture offrait l'image [2] : nouveau trait d'une pratique qui se liait aux plus anciennes habitudes de l'art. Mais l'exemple le plus remarquable peut-être que je puisse citer de *peintures consacrées*, toujours dans un *temple d'Apollon*, c'est celui que nous fait connaître Athénée, sans doute d'après l'ouvrage de Chamæléon d'Héraclée [3]. Il s'agit d'un *tableau* relatif à la *guerre de Troie*, et placé dans le *temple d'Apollon*, de Carthæa, dans l'île de Céos, dès une époque antérieure à Simonide [4]. Ce qui ajoute plus d'intérêt encore à cette notion précieuse, c'est que ce *temple d'Apollon*, de Carthæa, le plus important de toute l'île de Céos, est un des édifices de la haute antiquité grecque, dont les ruines, retrouvées de nos jours, avec un fragment de la statue colossale du Dieu gissant sur le pavé, dans la niche même qu'elle avait occupée, et

[1] Callisthen. *apud* Athen. x, 452, B, t. IV, p. 157 : *Αὕτη γάρ ἐστιν ἐν τῷ* ΑΠΟΛΛΟΝΙΩι *παρὰ τὸν τοῦ Ἀπόλλωνος θρόνον* ΔΙΑ ΓΡΑΦΗΣ *ἀπομεμιμημένος Λιμὸς, ἔχων γυναικὸς μορφήν.* Ce trait de l'histoire de l'art confirme l'observation du *Grand Étymologique*, *v.* *Λιμός· παρὰ δὲ τοῖς Δωριεῦσι, θηλυκῶς ἡ λιμός*; et c'est d'ailleurs une règle sans exception que les *personnifications* recevaient, dans la langue de l'art, le *sexe* correspondant au *genre* des mots de la langue parlée ou écrite.

[2] Theophrast. *apud* Athen. x, 425, A, t. IV, p. 53 : *Ὠρχοῦντο δ' οὗτοι περὶ τὸν τοῦ Ἀπόλλωνος νεὼν τοῦ Δηλίου. Ὁ δὲ Ἀπόλλων οὗτός ἐστιν, ᾧ τὰ Θαργήλια ἄγουσι· καὶ διασώζεται Φυλῆσιν ἐν τῷ Δαφνηφορείῳ* ΓΡΑΦΗ *περὶ τούτων.*

[3] Athen. x, 456, F, t. IV, p. 175 : *Καὶ* ΑΝΑΓΕΓΡΑΦΘΑΙ *ἐν τῷ τοῦ Ἀπόλλωνος ἱερῷ τὸν Τρωϊκὸν μῦθον, ἐν ᾧ ὁ Ἐπειὸς ὑδροφορεῖ τοῖς Ἀτρείδαις, ὡς καὶ Στησίχορος φησίν, κ. τ. λ.*

[4] Relativement au mot *ἀναγεγράφθαι*, employé dans ce passage d'Athénée pour désigner une *peinture*, il n'est pas superflu d'avertir que ce mot se rencontre chez les auteurs grecs avec la même acception, bien plus souvent qu'on ne le trouve indiqué dans les lexiques. Ainsi, dans ce passage d'Aristote, *Ethic.* I, 7 : *Δεῖ γὰρ ἴσως ὑποτυπῶσαι πρῶτον, εἶθ' ὕστερον* ΑΝΑΓΡΑΦΕΙΝ, il s'agit évidemment de *deux opérations* consécutives, l'une, qui consistait à produire le *trait* d'une figure, l'autre, qui y appliquait la *couleur*. Dans un passage de Cléarque, cité par Athénée, XII, 524, E, t. IV, p. 448, le mot *προσαναγραψάμεναι* s'emploie à l'occasion de *dessins sur la peau, ajoutés* par des femmes de Thrace, qui avaient éprouvé cette injure dans quelques parties de leurs corps : *Ἐποίκιλλον τὰ σώματα, περόναις* ΓΡΑΦΗΝ *ἐνεῖσαι.* Mais l'exemple le plus péremptoire de cet emploi du verbe *ἀναγράφεσθαι*, c'est sans contredit celui que me fournit cette autre phrase d'Athénée, XIII, 592, A, t. V, p. 137 : *Καὶ ἀπ' αὐτῆς* (Φρύνης) *Ἀπελλῆς τὴν Ἀναδυομένην Ἀφροδίτην* ΑΝΕΓΡΑΨΑΤΟ. Fondé sur de pareils témoignages, j'ai dû me croire autorisé à voir des *tablettes peintes*, dans ce passage de Strabon, VIII, 374 : *Ἱερὸν πλῆρες... τῶν ἀνακειμένων* ΠΙΝΑΚΩΝ, *ἐν οἷς* ΑΝΑΓΕΓΡΑΜΜΕΝΑΙ *τυγχάνουσιν αἱ θεραπεῖαι*; et cette interprétation se trouverait parfaitement d'accord avec l'ensemble des faits concernant les *peintures votives*, qui viennent d'être exposés.

avec quelques-unes des inscriptions, gravées sur tables de marbre, qui avaient été déposées dans l'édifice[1], ont enrichi la science moderne, sans offrir du reste, ici non plus qu'ailleurs, la moindre trace de ces *peintures historiques* sur mur, qui auraient dû se rencontrer partout.

Je rapporterai, en finissant, le trait le plus curieux peut-être qui nous soit resté de toute l'antiquité grecque, concernant l'emploi qui se faisait de *peintures votives* de toute espèce, pour la décoration des édifices sacrés. Il s'agit du célèbre citharœde Stratonicus, que le cours de ses voyages avait conduit dans une ville grecque, où le *bain* était mal chauffé et mal entretenu, tandis que tout à côté se trouvait un *Hérôon, richement orné sur tous ses murs ;* ce qui lui donna lieu de dire en sortant du premier de ces édifices, et en contemplant le second : « Je ne suis pas étonné qu'il se voie ici *tant de* TABLEAUX « *consacrés*, si chacun de ceux qui sont échappés du bain comme du nau- « frage, dépose à son tour un tableau[2] » : Πρὸς βαλανείῳ ψυχεῷ καὶ φαύλῳ ΚΕΚΟΣΜΗΜΈΝΟΝ ἰδὼν Ἡρῷον λαμπεῶς, ὡς ἐξῆλθε λελουμένος κακῶς· οὐ θαυμάζω, ἔφη, ὅτι ΠΟΛΛΟὶ ἀΝΆΚΕΙΝΤΑΙ ΠΊΝΑΚΕΣ· ἕκαστον γὰρ τῶν λουομένων, ὡς σωθέντα, ἀΝΑΤΙΘΈΝΑΙ. Ce fait est si positif et si explicite qu'il dispense de tout commentaire. On y trouve, dans une seule particularité, la preuve de tout un système de décoration qui dut être commun à beaucoup d'édifices de l'antiquité grecque. On n'a donc pas besoin de rechercher à quelle ville précisément de la Macédoine, de la Grèce ou de l'Asie-Mineure, s'applique cette anecdocte tirée du récit des nombreux voyages de Stratonicus. Mais la connaissance que nous possédons d'ailleurs[3], que cet artiste célèbre, Athénien de naissance, était contemporain de Nicoclès, roi de Chypre, ajoute à ce trait de son histoire un nouveau degré d'importance ; puisqu'il en résulte avec certitude que cet usage de décorer de *tableaux votifs* les *temples* et les *édifices sacrés*, tels que les *Hérôon*, continuait de régner dans la plus belle époque des arts de la Grèce. Le *portrait du Héros* figurait sans doute en première ligne parmi les peintures employées à la décoration de l'*Hérôon*. Effectivement,

[1] Voyez, sur ce *temple d'Apollon*, de Carthæa, les observations de M. le ch. Brôndsted, qui a rassemblé la plupart des témoignages classiques qui s'y rapportent, à l'appui des monuments qu'il y a lui-même découverts, et qui n'a pas négligé le passage si curieux d'Athénée, où il a vu, comme moi, dans la *peinture* relative à la *guerre de Troie*, un *tableau qui se trouvait* dans ce temple, et non pas une *peinture sur le mur* de ce temple ; *Voyages et Recherches dans la Grèce*, t. I, pl. VIII et IX, p. 18, suiv. ; p. 48, 2), 95, 1), et 98-100.

[2] Clearchus *apud* Athen. VIII, 351, C, t. III, p. 294.

[3] Phænias *apud* Athen. VIII, 352, D, t. III, p. 298.

nous savons que, dans un de ces édifices, l'*Héroon* de Lycus, à Athènes, était placé le *portrait* de ce héros *national, peint sur tablette de bois*[1] : ΠΙΝΑΚΙΟΝ... ἐν ᾧ γεγραμμένος ἦν ὁ Λύκος; or, c'est là une notion qui, bien que transmise jusqu'à nous d'une manière indirecte et sous une forme plaisante, enrichit à la fois l'iconographie héroïque et l'histoire de l'art, d'un fait qui, indiqué par Aristophane, et fourni par la civilisation attique, acquiert ainsi la double valeur du siècle et du pays auxquels il appartient; et ce que nous apprend Plutarque, au sujet des *portraits* de l'Athénien Timothée, qui s'exécutaient *sur panneaux de bois*[2] : γραφόντων ἐν ΠΙΝΑΞΙ κοιμώμενον ἐκεῖνον, prouve bien que c'était là en effet, à Athènes, dans le siége même de la civilisation grecque, la pratique usuelle et générale.

LA DIANE D'HERCULANUM.

Planche VII. (Voyez p. 287-88.)

Mon intention n'est pas, en publiant cette statue si connue des antiquaires depuis près d'un siècle, de m'étendre longuement sur les particularités d'art et de goût qui la recommandent. Je n'ai voulu que la représenter fidèlement dans son état actuel, afin de mettre mes lecteurs à même d'apprécier, d'après cet exemple unique qui nous reste d'une haute antiquité grecque, en quoi consistait précisément cette pratique de *dorer*, de *peindre* et de *vernir* les statues[3]. Les traces de peintures qui subsistaient

[1] Aristoph. *Vesp.* 852 (816); cf. Schol. *ad h. l.* Ailleurs, dans la même pièce, v. 408 (388), il est fait mention de ce héros attique : ὦ Λύκε δέσποτα; et sur ce passage, le Scoliaste fait la remarque que je transcris encore : Λύκου Ἥρῳον πρὸς τῷ δικαστηρίῳ ἦν, ἐν ᾧ ἐμέριζον, ... τὸν παρὰ τοῖς λαχοῦσι τῶν Ἀθηναίων δικάζειν δικαστικὸν μισθὸν τριώβολον.. L'allusion contenue dans ces passages d'Aristophane suppose nécessairement qu'il y eut un *portrait de Lycus peint sur tablette de bois* : ce qui est formellement attesté par le Scoliaste. Or, c'est là une notion qui, généralisée comme elle peut l'être, se trouve tout-à-fait d'accord avec l'usage des *portraits peints sur bois*, qui avait été propre à l'antiquité grecque.

[2] Plutarch. *in Syll.* § 6, t. III, p. 80, Reisk.; cf. *Apophthegm.* t. VI, p. 709; Ælian. *H. V.* XIII, 43.

[3] Cette *triple opération* est clairement indiquée par ces expressions de Plutarque, *de Glor. Athen.* § 6, t. III, p. 93, Hutten. : Ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ καὶ χρυσωταὶ καὶ βαφεῖς; passage curieux, déjà cité par moi dans mes *Observations sur la peinture*, 4, 2). En reproduisant, en dernier lieu, ce passage dans le *Journ. des Sav.* septembre 1835, p. 549, un habile critique y a vu *trois opérations diverses, confiées à des artistes différents;* en quoi il s'est certainement trompé. La phrase de Plutarque ne comporte pas nécessairement cette division, entre trois classes d'artistes divers, de trois opérations qui se tenaient si étroitement les unes aux autres; c'est une idée assez étrange qu'une pareille division de travail, qui suppose que des statues de marbre se promenaient d'atelier en atelier, pour être

encore sur plusieurs statues antiques, au moment de leur découverte, ont disparu si vite, dans le peu de soin qu'on prenait de les conserver, ou même de les observer; témoin la *Minerve d'Herculanum*, si différente aujourd'hui de ce qu'elle était aux yeux de Winckelmann et de ses contemporains, avec sa *chevelure dorée* et ses *vêtements peints*[1], qu'il m'a semblé utile de publier un dessin de la *Diane* du même musée, telle qu'elle se montre encore à présent, avec les vestiges de plus en plus affaiblis d'une coloration qui ne tardera pas à s'évanouir complétement.

Il sera intéressant pour mes lecteurs de comparer le dessin que j'en donne avec la description très-exacte et très-détaillée de Winckelmann[2]. Les *cheveux* étaient *dorés ;* ce qui était ici un trait de l'usage général de *colorer en jaune* la *chevelure* des statues de femme[3], mais ce qui pouvait avoir aussi, dans une figure de *Diane, divinité lunaire*, telle qu'était sa valeur primitive, une intention particulière, d'accord avec son surnom de *Chrysé*, ΧΡΥΣΗ; et de là vint sans doute que les simulacres de *Minerve* et de *Vénus*, divinités du même ordre, avaient aussi les *cheveux dorés*, en tant que *Chrysé* l'une et l'autre; comme on en a la preuve par la *Minerve d'Herculanum* et par la *Vénus*

dorées dans l'un, *coloriées* dans l'autre, et *vernies* dans le troisième; et quoi de plus naturel, au contraire, que d'admettre que les statues se *doraient* par les mêmes mains qui étaient chargées de les *colorer* et de les *vernir?* Je ne sais pas, du reste, à quelle intention le savant critique ajoute : *Car c'est là le sens de ce passage tant de fois cité.* D'abord, le sens qu'il y trouve est précisément celui que j'en avais tiré, d'accord avec feu M. Völkel, *Archäol. Nachlass*, etc., p. 91; il n'y avait donc en cela ni difficulté ni mérite; en second lieu, l'on serait sans doute fort embarrassé de dire *où* et *par qui* ce passage a été *tant de fois cité.* J'avais averti qu'il avait été omis par Facius, *Excerpt.* è Plut. p. 5-11; il n'était pas non plus rapporté par M. Welcker, *Syllog. Inscr.* p. 162-163; et il n'a même pas été fidèlement cité par le critique, qui le lit ainsi (sans pouvoir s'autoriser d'aucun texte imprimé ou manuscrit) : Ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ, χρυσωταὶ καὶ βαφεῖς; il y a bien de la légèreté dans cette manière de procéder. Je ne puis, du reste, m'empêcher de remarquer encore que les témoignages qui ont rapport à la *circumlitio* (καῦσις) des statues grecques, avaient été recueillis et exposés, d'une manière bien plus complète et bien plus exacte, par feu M. Völkel, dans son *Archäol. Nachlass*, p. 79-96, qu'ils ne l'ont été par le nouveau critique.

[1] Voyez l'observation faite à ce sujet par M. Millingen, qui a publié cette statue, *Anc. uned. Monum.* P. II, pl. VII, p. 9, 2), et qui rapporte le témoignage de Winckelmann, *Stor. dell' Art.* t. I, p. 433, et t. II, p. 39, ed. Rom. 1783. Il aurait pu y joindre celui de d'Hancarville, *Antiq. d'Hamilt.* t. IV, p. 170, 100).

[2] Cette description se trouve, *Stor. dell' Arte*, III, 2, § 12, t. II, p. 52-53; et d'autres mentions de notre statue se rencontrent, *ibid.*, § 11, p. 50; I, 2, § 18, t. I, p. 68; VI, 1, § 17, t. II, p. 652; VII, 4, § 15, p. 1002, ed. Prat.

[3] C'est ce qui semblerait résulter, entre autres témoignages, de ce vers de Chærémon, *apud* Athen. XIII, 608, D, t. V, p. 203; cf. K. Ott. Müller. *ad* Völkel. *Archäol. Nachlass*, 98 : Κόμαι δὲ κηροχρῶτες, ὡς ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ.

de Médicis, qui étaient dans ce cas. La chevelure de notre Diane est retenue sur le haut de la tête par un *large bandeau blanc*, orné de *rosettes dorées*. Le vêtement est *peint* dans le même système. La tunique, à *fond blanc*, est ornée sur le bord inférieur d'une bande de *couleur rose;* et la même bordure se retrouve autour du col et au bas des manches. Le *péplus* se distingue par une mince bordure, de *couleur d'or*, à laquelle se joint une large bande d'une *couleur rouge* plus foncée, qui pouvait être de *pourpre* ou d'*écarlate*, et où l'on avait peint en *blanc* des *palmettes* imitant la broderie. Les courroies qui attachent la chaussure, celle qui retient le carquois, sont pareillement *peintes en rose* et *en pourpre;* cette dernière, avec des *points blancs*, sans doute par imitation de *clous* d'*argent*, ἀργυρόηλος πελαμών. Telle ainsi que nous apparaît cette figure de marbre, *avec sa draperie peinte sur les bords*, elle nous représente toute une pratique grecque, qui dut être dérivée de l'usage de revêtir d'habillements d'étoffes réelles les simulacres sacrés : usage qui, né avec la société grecque, se continua à travers toutes les formes qu'elle avait prises, et sans doute jusqu'à son dernier âge.

Je supprime tant d'observations qu'il y aurait à faire ici, tant de monuments appartenant à la même classe de simulacres coloriés, que je pourrais produire à l'appui, et qui trouveront ailleurs leur place. Je me borne à une seule considération, que je ne puis indiquer encore qu'en peu de mots : c'est que l'architecture polychrôme des Grecs dut être conçue dans le même système que leur sculpture, telle que nous l'observons dans cette statue de Diane. Le *fond blanc* resta dominant dans le *corps entier* des édifices, soit construits en marbre, soit revêtus de stuc. Les *ornements* qu'on y ajouta en peinture, *dans le couronnement*, c'est-à-dire *dans la frise et dans le fronton*, eurent pour objet de mettre en saillie certains membres d'architecture, de les détacher du fond blanc, ou de suppléer par la couleur à l'absence ou à la faiblesse du relief[1]; et ces *ornements* consistèrent en *palmettes*, *couronnes*, *rosaces*, *feuillages*, *symboles* divers, distribués avec goût, autant qu'avec sobriété, dans la partie supérieure des édifices; le plus souvent, associés aux travaux de la plastique, ou bien à d'autres éléments de la décoration, *rapportés en bronze*[2], et *dorés;* mais jamais confondus et noyés dans ce système

[1] L'exemple qui a été cité plus haut, d'après la frise des Propylées d'Athènes, p. 291, est décisif à cet égard, et me dispense pour le moment d'en citer d'autres.

[2] Entre les exemples de cette pratique, appartenant aux plus beaux temps de l'architecture grecque, qui nous sont connus par les monuments, je me contenterai de citer celui de la

général d'enluminure, qui n'est, il faut bien le dire, sans craindre de le répéter, qu'une erreur grossière et une malheureuse illusion de notre âge.

LES ATHÉNIENNES AU TOMBEAU DE LEURS PROCHES,

D'APRÈS UN VASE ATTIQUE, DE SALAMINE.

Planches VIII, IX, X et XI. (Voyez page 212.)

Le vase dont je présente ici une copie fidèle est un monument, sinon unique dans son genre, du moins le plus considérable, le plus parfait et le mieux conservé de toute une branche de la céramique attique, la plus précieuse sans doute. Il est peint à *fond blanc*, de *quatre couleurs*, *jaune*, *rouge*, *bleue* et *verte*, auxquelles il faut ajouter le *noir*, qui servit pour le trait des figures : ce sont là les *six couleurs* qu'on trouve universellement employées dans l'antiquité, en Égypte[1], en Grèce, en Sicile[2], dans ce qui constitua la décoration proprement dite ; et elles sont couchées ici à teintes plates, sans dégradation, sans mélange; comme on les trouve dans tout ce qui s'est conservé jusqu'à nous de *peintures* de ce genre, soit *sur murs*, soit *sur meubles*[3]. Il ne fallait pas moins que l'apparition d'un pareil vase attique, un des phénomènes de notre science moderne, pour nous révéler la véritable pensée de Pindare, dans ce passage d'une de ses *Néméennes*[4] :

Γαίᾳ δὲ καυθείσᾳ πυρὶ καρπὸς ἐλαίας
Ἔμολεν Ἥρας τὸν εὐάνορα λαὸν ἐν ἀγγέων ἔρκεσιν ΠΑΜΠΟΙΚΙΛΟΙΣ.

frise de l'*Érechtheion* d'Athènes : Λίθον πρὸς ᾧ τὰ ζῷα, où des *figures en bronze* étaient *rapportées sur le marbre ;* Wilkins, *Atheniens.* p. 206 ; Stuart, II, 2, pl. 4 ; Ott. Müller, *Æd. Min. Poliad.* 38 ; et je profite de cette occasion pour faire remarquer qu'il n'existe *aucune indication de peinture* dans l'inscription si célèbre qui a rapport aux diverses parties de cet édifice, soit achevées en totalité, soit exécutées à demi, ἐξειργασμένα, καὶ ἡμίεργα ; tandis qu'il y est fait une mention expresse du travail de *poliment* exécuté sur le marbre, λεία ἐργασία, *apud* Boeckh. *Corp. Inscr. gr.* n. 160, § 11, *a*, p. 285 ; cf. *ibid.* n. 9, p. 23. Or, il y avait là, contre cet emploi de la peinture, qu'on ne craint pas d'appliquer à tous les édifices d'Athènes, et en particulier à celui-ci, une grave présomption, dont on n'a pas tenu compte.

[1] Boettiger, *Archäol. der Malerei*, p. 25, 33, ff., 56, ff. Sur la manière dont ces couleurs sont appliquées, voyez les observations de Winckelmann, qui ont toujours la même justesse, *Stor. dell' Arte*, 1, 4, § 23 et 24, t. I, p. 308, 309.

[2] Serradifalco, *Antichità di Selinunte*, p. 26-30 ; voy. *Journ. des Sav.* 1835, janvier, p. 24.

[3] Tels que le *catafalque* ou *cénotaphe en bois*, du tombeau de Panticapée, dont j'ai donné la description dans le *Journ. des Sav.* 1835, juin, p. 338-9 ; tels qu'étaient sans doute les *tympanum* et ustensiles sacrés qui se peignaient à Athènes, Demosthen. *de Fals. Legat.* p. 464, Bekker. ; voy. plus haut, p. 197, 2). Je n'ai pas besoin d'avertir que par les *peintures sur mur*, j'entends ici celles des tombeaux étrusques du territoire romain, ou des tombeaux grecs de la Campanie.

[4] Pindar. *Nem.* x, 35, 36, ed. Dissen.

Après y avoir vu, comme le faisait Winckelmann[1], et, à son exemple, Visconti[2], des *vases peints*, tels que nous en avons recueillis par milliers, la plupart à *figures jaunes* sur *fond noir*, on s'était cru autorisé, par une interprétation inepte d'un Scoliaste, à prêter au poëte l'idée de *vases de bronze travaillés avec art*[3]; et ce que des antiquaires et des philologues du premier ordre, tels que M. Welcker[4], avaient pu gagner sur cette fausse opinion, c'était de reconnaître dans les *vases peints de terre cuite* que Pindare avait en vue, des *amphores panathénaïques*, telles que celle de M. Burgon[5], dont nous possédons maintenant tant de répétitions, trouvées en Campanie, à Vulci, dans le territoire étrusque, et jusque dans la Cyrénaïque[6]. Mais, à l'aspect de notre vase attique de Salamine, *peint aux six couleurs*, il n'est plus possible de douter que Pindare n'ait voulu désigner par ces paroles : Ἐν ἀγγέων ἕρκεσιν ΠΑΜΠΟΙΚΊΛΟΙΣ[7], des vases de cette espèce, où se déployait le même luxe de couleurs, qui avait lieu pour les *peintures décoratives sur mur*, dans les temples et dans les tombeaux.

Je ne m'étendrai pas sur l'explication de ce vase, dont le sujet ne présente rien d'assez important ou d'assez neuf, mais qui se recommande surtout par ce goût exquis de dessin, par ce style si pur et si élevé, par ce sentiment si fin et si délicat, caractères essentiels de l'art attique. C'est une de ces scènes funéraires qui se reproduisent fréquemment sur les vases peints, comme sur ceux de marbre, et sur les stèles sépulcrales, provenant du territoire d'Athènes. Trois *Femmes*, à l'exclusion des hommes, figurent sur notre vase[8].

[1] *Stor. dell' Arte*, III, 4, § 30, t. II, p. 152.

[2] Dans son *Mémoire* posthume *sur un vase du cabinet Pourtalès*, p. 3, 2).

[3] C'est le docte Heyne qui s'était laissé induire ainsi en erreur par un des Scoliastes de Pindare, *ad Nem.* X, 67; car un autre Scoliaste avait dit : ἐζωγράφηντο *γὰρ αἱ ὑδρίαι*. La même idée, reproduite, à ce qu'il paraît, par M. Siebelis (voyez la note *sur* Winckelmann, t. II, p. 152, 71), ed. Prat.), a été condamnée avec raison par M. Dissen, *Explicat. ad Nem.* X, t. II, p. 468, ed. Boeckh.

[4] Welcker *apud* Dissen. *loc. supr. laud.* Ajout. Bröndsted, *Mém. sur les vases panathénaïques*, p. 18, 35).

[5] Millingen, *Anc. uned. Monum.* P. I, pl. I-IV; voy. sur cette classe si importante de vases peints, de style et de fabrique proprement attiques, le mémoire précédemment cité de M. le ch. Bröndsted.

[6] Je renvoie aux détails que j'ai donnés à ce sujet, dans ma *Lettre à M. Éd. Gerhard, sur deux vases peints étrusques*, p. 24-25, 2).

[7] C'est probablement de *vases peints* de ce genre, qu'il faut entendre ce passage du poëte Alexis, *apud* Athen. IX, 367, F : Τὴν τράπεζαν... ΠΟΙΚΙΛΩΝ *παροψίδων* ΚΌΣΜΟΥ *βρύουσαν*, où l'on n'a vu que des *vases divers;* et il existe dans la littérature attique plus d'une indication du même genre, dont je ferai usage ailleurs.

[8] On ne voit également que des *Femmes*, au nombre de *sept*, chacune accompagnée de l'acclamation ΚΑΛΕ, sur le *lékythos* attique publié par M. R. Walpole, dans ses *Memoirs*, p. 323.

Celle qui occupe le milieu est assise sur les degrés d'un *tombeau*, dans une attitude qui exprime admirablement la douleur; ses *cheveux épars*, λύσασα τὰς κόμας, *sa main qu'elle porte à sa tête*, rappellent cette image touchante de la vieille Hécube, si bien tracée par Euripide, le poëte de Salamine[1] :

Πολιόν τ' ἐπὶ κρᾶτα μάτηρ,
Τέκνων θανόντων, τίθεται χέρα.

Mais, du reste, la loi de Solon, le législateur de Salamine, qui prescrivait aux femmes de s'abstenir, dans le deuil, de cris et de gestes violents[2], est respectée ici, comme cette autre loi suprême de l'art grec, qui ne permettait pas de porter atteinte au sentiment de la beauté par l'exagération de l'expression. Les deux femmes qui se tiennent debout de chaque côté, s'associent au deuil de leur amie, par leur *tête inclinée*, comme par tout l'ensemble de leur physionomie et de leur attitude; le même port de tête, la même expression, calme et profonde autant que religieuse et solennelle, se remarquent sur le beau vase attique du cabinet Pourtalès[3], où *quatre Hommes*, d'âge et de condition différents, accomplissent, comme ici, un devoir funèbre : de part et d'autre, c'est l'image du deuil domestique dans toute sa noblesse, c'est le sentiment de l'art grec dans toute sa pureté. Ces deux femmes portent chacune une de ces *corbeilles*, κίστα, d'usage attique[4], où sont placés deux de ces *lékythos*, à *fond blanc* et à *fond noir*, qui étaient précisément aussi, comme l'on sait, des vases peints d'art et d'usage attiques, d'une destination exclusivement funéraire[5]. La femme placée à gauche tient de plus à la main droite un *lékythos sans anses*, ou *alabaston*, propre à contenir des parfums.

[1] Euripid. *Hecub.* 643-44, ed. Matthiæ.

[2] Solon *apud* Ciceron. *de Legib.* II, 23, 59, ed. Moser. et Creuzer.

[3] *Cabinet Pourtalès*, pl. XXV, p. 70, 71 ; comparez le vase du même cabinet, que j'ai publié dans mes *Monum. inéd.*, Orestéide, pl. XXXI A, p. 156, 157.

[4] Plutarch. *in Themistocl.* § 7, t. I, p. 453, Reisk. : Ἐν κίστῃ δεῖπνον ἄρτων καὶ κρεῶν. C'est une *corbeille* absolument pareille, avec des *bandelettes* et des *branches de myrte*, que porte la figure de femme, *Électre* ou *Chrysothémis*, debout, près d'*Oreste assis* au *tombeau* de son père, sur le vase attique que j'ai publié, *Orestéide*, pl. XXXI A.

[5] Le témoignage classique est celui d'Aristophane, *Ecclesiaz.* v. 1041 (988) :

Ὃς τοῖς νεκροῖσι ζωγραφεῖ τὰς ληκύθους.

Je possède dans mon cabinet un de ces *lékythos attiques*, peints, *à fond blanc*, avec figures dessinées au trait *en rouge* ; ainsi qu'un *lékythos*, *à fond noir*, avec les figures *gravées au trait*; ce dernier, provenant d'un tombeau d'Agrigente, qui avait appartenu à M. Dufourni, et qui est publié dans le recueil de M. Maisonneuve, pl. LI, n. 4, page 27. Quant aux *lékythos* sans anses, et *peints* de la manière ordinaire, tels que celui qui appartient à M. Creuzer, et qu'il a publié, je ne saurais rien ajouter aux notions recueillies dans le savant travail de l'illustre professeur d'Heidelberg ; voy. *Alt-Athenisches Gefässe mit Malerei und Inschrift*, etc. p. 1-78.

Les *bandelettes*, au nombre de *trois* dans chaque corbeille, de couleur *bleue*, *rouge* et *verte*, pourraient avoir rapport aux *trois bandelettes*, *bordées de pourpre*, *tribus riciniis clavatis purpurâ*[1], qui étaient aussi, dans les usages funéraires de la civilisation romaine, un emprunt fait à celle d'Athènes. Mais ce qui mérite ici par-dessus tout notre attention, c'est le *tombeau* même, sous la forme qu'il nous présente, et avec les ornements qui le décorent.

Ce *tombeau* est en effet l'*édifice sépulcral*, ἡρῷον, μνῆμα, *monumentum*[2], et non pas simplement le *cippe*, θήλη, *columella*[3], dont on a recueilli tant d'exemples, soit sur les vases peints, soit dans les marbres attiques. Il est de cette *forme ronde* de *tholos*, qu'on sait aussi avoir été propre à une certaine classe de tombeaux antiques, et dont il s'est conservé pareillement plus d'un exemple[4]. Le faîte en est couronné de *palmettes*, de cette même

[1] Ciceron. *de Legib.* II, 23, sqq.; ubi vid. Interprett. p. 543, 544, ed. Moser. et Creuzer.

[2] Idem, *ibid.* II, 26, 64 : De sepulcris autem nihil est apud *Solonem* amplius, quàm *ne quis ea deleat, neve alienum inferat :* pœnaque est, *si quis bustum* (nam id puto appellari τύμβον) *aut* monumentum, *inquit, aut columnam violarit, dejecerit, fregerit.*

[3] Idem, *ibid.* 26, 66 : *Nam super terræ tumulum noluit quid statui, nisi* columellam.

[4] Cette forme circulaire était dérivée de celle du *tumulus*, χῶμα, qui était propre à l'âge héroïque, à en juger par les nombreux exemples qui en sont cités dans le livre de Pausanias, VII, 17, 4, et pass., par les *trésors* de Minyas et d'Atrée, et par les *tumulus* de la plaine de Troie, connus de tout le monde. Les tombeaux circulaires de Corneto et de Volterra, rapportés à la même origine, ont été récemment signalés à l'attention des antiquaires par un observateur éclairé, dans les *Annal. dell' Instit. archeol.* t. V, p. 27, sgg.; et les grands tombeaux romains, de forme ronde, tels que les mausolées de Cæcilia Metella, de la famille Plautia, de Munatius Planeus, d'Auguste et d'Hadrien, sont au nombre des plus magnifiques restes de l'antiquité romaine. Il existe encore dans la Cyrénaïque, dans l'Asie-Mineure, notamment à Telmissus, et ailleurs, plus d'un de ces *tombeaux ronds;* Pacho, *Voyage en Cyrénaïque*, pl. XXIV; Hammer, *Topograph. Ansicht.* etc., p. 101, 102. On remarquera que la *voûte* de notre tombeau attique est légèrement arquée; d'où il suit que ce tombeau était proprement ce que l'on appelait *θόλος* et *camara*. Cette forme de *tholos*, généralement adoptée à Athènes pour les *salles de bain*, κυκλοειδῆ ταῖς κατασκευαῖς ὄντα, Athen. XI, 501, F, t. IV, p. 363, de même que pour les *tombeaux*, avait passé, avec cette double destination, dans les habitudes romaines; et de là vint que les mots *tholi* et *cameræ* s'employaient comme synonymes, à l'égard des *bains* et des *tombeaux*, dans le langage des Romains; Plin. XXXVI, 25, 64 : *In Thermis.... cameras;* cf. Amm. Marcell. XXVIII, 4, 9 : *Tholos balnearum;* vid. Salmas. *ad H. A.* t. II, p. 549-50. De là vint aussi l'emploi qui se fit à Rome du mot *camara*, pour signifier un *tombeau;* et, à cet égard, je ne saurais citer un témoignage qui s'applique mieux à mon sujet que celui-ci de Varron, où il s'agit de *chambres sépulcrales, enduites de stuc, de R. R.* III, 7, 3-4, 292, ed. Schneider. : *Levissimo marmorato toti parietes ac* camaræ *oblinuntur;* voyez, en fait d'inscriptions grecques et latines, où les mots καμάρα et *camara* sont employés pour désigner la *chambre sépulcrale*, *Marm. Oxon.* LXXV, LXXVI, LXXX, et *alib.;* Muratori, *Thes.* p. 1563, n. 5; Doni, cl. XIV, n. 66, p. 435; Orti, *Lapida inedita*, etc., Verona, 1834, p. 12; et en fait de monuments

forme qui se remarque au-dessus de la *colonne ionique*, type le plus ordinaire du monument funèbre, sur les vases et sur les stèles attiques[1], et qui devint plus tard l'élément essentiel de l'espèce d'ornement architectonique appelé, dans le langage attique, *ἀνθέμιον*[2]. Si le motif de cette *palmette* fut pris dans la nature, comme il y a tout lieu de le croire, ce dut être l'*acanthe* qui en fournit le premier modèle; on sait en effet que l'*acanthe*, ainsi que l'*asphodèle* et le *myrte*, se plaçaient avec une intention funéraire *sur les tombeaux* des anciens[3], et qu'à Athènes, particulièrement, des *branches d'acanthe* et de *laurier* se suspendaient à la porte de la maison du mort[4]; d'où il suit que l'anecdote rapportée par Vitruve[5], sur l'origine

de cette forme de *camara* couronnée par une *coupole*, voyez l'exemple que nous offre un beau bas-relief Barberini, dans l'*Admiranda*, tab. 73. C'est sans doute de pareilles locutions justifiées par de pareils monuments, qu'avait en vue Saumaise quand il faisait, sur un passage de Vopiscus, *in Aurelian.* § 46, t. II, p. 548, l'observation que voici : Non ignoro tamen quæ vis tecta, cameras recentioribus dici, atque indè etiam *cameras cœnationes* ipsas appellatas; observation qui vient à l'appui de ce qui a été dit plus haut, p. 137, 3).

[1] J'en citerai pour exemples le vase du cabinet Pourtalès, que j'ai publié, *Orestéide*, pl. XXXI A, et l'autre vase du même cabinet, pl. XXV. L'habile interprète de ce cabinet dit, à cette occasion, p. 70, qu'il *ignore si, parmi les marbres de nos musées, il s'en trouve du même dessin.* Cet aveu d'ignorance de sa part ne provient que d'un excès de modestie; car, pour n'en pas citer d'autres exemples, tels que celui qui avait été donné par Stuart, t. III, pl. XV, fig. 1, trad. fr., M. Panofka connaît certainement les deux belles stèles attiques de Philoclès, de Décélie, et de Numénius, de Citium, gravées, en dernier lieu, dans les *Antiquities of Athens*, t. IV, London, 1830, à la suite d'un mémoire de l'architecte anglais W. Kinnard, sur les *Athenian sepulcral marbles and ornament*, p. II, n. 1 et 2, qui a précisément pour objet de faire connaître le type primitif et les transformations successives du genre d'ornement nommé *palmette*, dont il s'agit ici; voy. surtout, p. 13, les exemples nouveaux que l'auteur en publie, d'après des monuments attiques, et qu'il accompagne d'observations curieuses et savantes.

[2] C'est le nom sous lequel est désigné cet ornement dans la célèbre inscription du temple de Minerve Poliade, bien qu'il ait été diversement interprété par un antiquaire et un philologue du premier ordre, M. K. Ott. Müller, *de Æd. Minerv. Pol.* p. 36 et 49; mais, sans m'arrêter ici à discuter ce point d'archéologie, ce qui m'entraînerait beaucoup trop loin, et ce qui est étranger à l'objet actuel de mes recherches, je suis l'opinion de l'architecte anglais cité plus haut, M. W. Kinnard; voy. p. 11-19, laquelle est aussi celle de l'illustre M. Boeckh, *Corp. Inscr. gr.* n. 160, p. 277, fig. XI. *β*.

[3] Virgil. *Cir.* § 394-6, ed. Sillig. : *Tumulus formatum crevit in* ORBEM... *hic et* ACANTHUS *et rosa purpurea crescit*, etc. Quant à l'*asphodèle* et au *myrte*, employés par les anciens pour l'ornement des sépultures, le fait est si notoire, que je me crois dispensé de citer des témoignages; mais je fais observer, sur la foi de M. Rob. Walpole, que l'usage s'en est conservé chez les Turcs par une tradition non interrompue; voy. dans ses *Memoirs relat. to European and Asiatic Turkey*, les notes qu'il a jointes au travail du D. Sibthorp sur les *Plants of Greece*, p. 243, 34.

[4] Theophrast. *H. Pl.* III, 17; cf. Diogen. Laert. IV, 57; Magn. Etymol. *v.* Ἀντήνους.

[5] Vitruv. IV, 1, 9; cf. Schneider. *Comment. ad h. l.* t. II, p. 233.

du *chapiteau à feuilles d'acanthe*, né d'une *corbeille placée sur un tombeau*, se fonde certainement, quelle qu'en soit la valeur historique, sur un fait réel et sur une pratique usuelle.

Après la forme générale du tombeau, ce que l'on remarquera, en second lieu, dans celui-ci, c'est la manière dont l'intérieur en est représenté, orné dans le haut d'une bande d'*oves* peints de deux couleurs, *bleue* et *rouge*, sur un *fond blanc*, d'accord avec le *ton bleu* donné aux *palmettes d'acanthe* qui couronnent le monument[1]. Nous avons là une indication, bien que réduite sans doute à la plus simple expression, du système de décoration employé à l'intérieur des tombeaux; et nous pouvons, d'après cet exemple véritablement attique, apprécier en quoi consistait la part accordée à la peinture dans cette décoration de la chambre sépulcrale. Or, cette peinture de tombeau, exécutée comme nous la voyons ici, doit être ce qui est indiqué dans ce texte de loi attique, tel que nous l'a rendu Cicéron[2] : *Neque id sepulcrum* OPERE TECTORIO EXORNARI *licebat;* car l'*opus tectorium* de l'écrivain latin, répondant à ce que les Grecs appelaient *κονίασις*[3], ne pouvait être qu'un *enduit*

[1] Il est impossible de ne pas voir, dans cet emploi de la *couleur bleue*, une preuve à l'appui du témoignage de Vitruve, IV, 2, 2 : Eas (tabellas) cerâ cæruleâ depinxerunt.

[2] Cicero. *de Legib.* II, 26, 65.

[3] C'est le mot employé sur la célèbre inscription de Vérone, Ventura, *Mus. lapid. di Veron.* n. XXII, pour exprimer le *revêtement en stuc* d'un *pastophorion* : Τὴν κονίασιν τοῦ παστοφορίου : et j'ai déjà eu occasion de citer, d'après feu M. Völkel, *Archäol. Nachlass*, p. 87, l'exemple d'un petit temple de Neptune, décrit par Pausanias, X, 36, 4, lequel temple, *construit en matériaux de mauvaise qualité :* Λογάσιν ᾠκοδομημένον λίθοις, *avait eu à l'intérieur ses murs enduits de stuc :* Κεκονίαται δὲ τὰ ἐντός; voy. mes *Observat. sur la peint.* 15, 4). Les *tombeaux* creusés dans le roc avaient certainement besoin d'un pareil enduit; et de là l'expression *τάφος κεκονιαμένος*, qui s'appliquerait très-bien au monument funéraire représenté sur notre vase. Les *caves*, les *citernes*, qui se trouvaient dans le même cas, recevaient le même enduit, Schol. Aristoph. *ad Ecclesiaz.* v. 154 : Ὀρύγματα,... καὶ ταῦτα κονιῶντες; cf. Xenophont. *Anabas.* IV, 2, 14 : Ἐν λάκκοις κονιατοῖς; de pareils témoignages ne laissent aucun doute sur la nature de ces revêtements *en stuc*. Plus tard, le mot *κονίαμα* dut signifier un *enduit peint*, ainsi qu'on en a la preuve par ce passage de Philon d'Alexandrie, *de Cherubim*, t. I, p. 157, ed. Mangey. : Καθάπερ γὰρ ΚΟΝΙΑΜΑΤΑ καὶ ΓΡΑΦΑΙ καὶ ΠΙΝΑΚΙΑ καὶ λίθων πολυτελῶν διαθέσεις, αἷς οὐ μόνον τοίχους, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐδάφη ποικίλλουσι; passage curieux surtout par l'énumération à peu près complète qui s'y trouve des moyens de décoration employés à cette époque de l'antiquité, et consistant en *enduits*, avec les *peintures d'ornement*, et avec les *petits tableaux* qui s'y encastraient, sans compter les *marbres précieux insérés* de même dans les murailles. Le même mot se rencontre, avec la signification plus expresse encore de *figures peintes sur enduit*, dans des textes d'auteurs grecs, qui vivaient à une époque où, depuis plus de trois siècles, l'usage de *peindre sur mur* était devenu général. Tel est celui-ci de saint Grégoire de Nysse, où il est question des mauvaises mœurs d'un homme, qu'on peut facilement reconnaître d'après les *figures peintes* des *enduits*, *κονιάματα*, de sa maison, t. I, p. 199, D : Ὅταν ἐν τούτῳ μὲν

en stuc, rehaussé d'ornements [1], en rapport avec la destination du lieu sacré. Le tombeau attique dont nous avons ici l'image sous les yeux est donc un de ces *τάφοι κεκονιαμένοι*, comme les appelle l'écrivain sacré [2]; et l'antiquaire qui voudrait voir ici un ensemble de *peintures historiques sur mur* [3] s'éloi-

ἐπὶ τῶν τοίχου ΚΟΝΙΑΜΑΤΩΝ *δείκνυται παρὰ τῆς τέχνης διὰ* ΕΙΔΩΛΩΝ *τινῶν τὰ τῆς ἐμπαθοῦς ἡδονῆς ὑπεκκαύματα.* Mais l'idée primitive de *stuc*, d'*enduit formé de petits morceaux de marbre*, resta toujours attachée à ce mot et à ses dérivés, jusque dans le dernier âge de l'antiquité; témoin l'exemple que nous fournit une inscription grecque, qui se lisait *sur une mosaïque* de Nîmes, et que je rapporterai ici, parce que je la crois peu connue, et qu'elle a besoin d'être restituée : la voici, telle que la donne l'auteur des *Antiquités de Nismes*, Ménard, t. VII, Dissert. 5, p. 195, et d'après lui, M. Artaud, dans son *Hist. abrég. de la Peinture en mosaïque*, p. 14 :

ΜΕΘΘΙΛΛΟΣ ΚΑΣ
ΣΙΜΟΤΟΥΛΟΥΣΕΤΟ
ΜΑΝΙΚΟΣ ΚΕΚΟΝΙΑΚΕ

Je la lis ainsi, en ne tenant presque aucun compte des fausses leçons qui s'y trouvent, et qui ne peuvent provenir que de l'ignorance des copistes :

ΜΕΘΥΛΛΟΣ ΚΑΤ[ΕΣΚΕΥ]
ΑΖΕΤΟ ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟΝ
ΜΑΝΙΚΟΣ ΚΕΚΟΝΙΑΚΕ.

La notion la plus importante que nous procure cette inscription, et qui n'est du moins sujette à aucune difficulté, c'est celle du travail qui consistait à exécuter le *lit en stuc*, le *fond* même de la mosaïque; travail exprimé par le mot *κεκονίακε*, attendu que ce mot se lit précisément *sur une mosaïque*. J'insiste sur ce point, et sans m'attacher à défendre la manière dont j'ai lu les deux premières lignes, qui n'offrent absolument aucun sens dans la copie de Ménard. Je fais observer seulement que l'auteur de la mosaïque, *Μέθυλλος*, dut y être nommé avant le constructeur du pavé, *Μάνικος*; de là, la restitution : *κατεσκευάζετο τὸ Μουσεῖον*, que j'ai cru pouvoir hasarder, comme celle qui s'accorde le mieux, dans cette hypothèse, avec les lettres de l'inscription, telle qu'elle nous a été transmise. L'emploi du verbe *κατεσκευάζετο*, en pareil cas, n'a pas besoin d'être justifié par des exemples; quant à celui du mot *Μουσεῖον*, avec le sens de *pavé en mosaïque*, qu'il aurait ici, j'avoue que je n'en connais aucun exemple grec; mais, comme il est certain que le mot latin *museum*, transcription exacte de *Μουσεῖον*, s'employait à l'époque romaine pour signifier tout *ouvrage de mosaïque*, ainsi que le prouve ce passage de Trébellius Pollion, *Trig. Tyrann.* 25 : *picturatam de* MUSEO, j'ai cru qu'il pouvait être permis d'attribuer la même valeur au terme grec original, surtout en le trouvant inscrit sur une *mosaïque*; et c'est une supposition à laquelle s'était déjà trouvé conduit, par la nature même des choses, le savant antiquaire Gurlitt, *über die Mosaik*, § 1, dans ses *Archäolog. Schrift.* p. 163. Si l'on admet la manière dont j'ai lu l'inscription de Nîmes, nous y gagnerons la connaissance de deux de ces artistes grecs, qui exerçaient dans la Gaule, à l'époque romaine, l'art de la mosaïque, et dont les noms enrichiront la liste des artistes de cette époque.

[1] Hesych. *v.* *Κονίοντες* (lis. *Κονιῶντες*) · *λευκαίνοντες*; Suid. *v.* *Κονιάται· οἱ τοὺς τοίχους παραχρίοντες*; Polluc. VII, 125; cf. Interprett. *ad h. l.*

[2] *Evangil.* Matth. XXIII, 27.

[3] C'est l'idée qu'on pourrait être tenté d'attribuer à M. K. Ott. Müller, d'après la manière dont il cite ce texte de Cicéron, parmi d'autres témoignages grecs qui concernent des *peintures sur mur*, immédiatement avant la mention du *tombeau peint* par Nicias, *Handbuch der Archäolog.* § 319, 5, p. 432; si je n'avais des raisons personnelles de croire que l'illustre antiquaire n'entend sous l'*opus tectorium* de Cicéron que la chose nommée *κονίασις* par les Grecs, conséquemment un *enduit avec quelques ornements*: ce qui revient à mon opinion.

gnerait certainement du sens littéral de la phrase de Cicéron, aussi bien que de la pensée originale de Solon et du génie de son siècle. On employait à ce genre de travaux, κονίαμα, du marbre réduit en *petits fragments*, ψῆφοι, ainsi qu'il résulte d'un passage curieux d'Athénée [1]; et l'on appelait à Athènes l'artiste qui exécutait de pareils travaux, κονιάτης, comme nous l'apprenons par le titre d'une des comédies perdues d'Alexis [2].

Telle était donc la manière générale de décorer à l'intérieur les tombeaux attiques, ainsi qu'on pouvait l'inférer du texte même de la législation de Solon, traduit par Cicéron, d'accord avec notre peinture de vase de Salamine [3]; et le petit nombre de tombeaux récemment découverts à Égine, à Milo, en Asie-Mineure et ailleurs [4], qui avaient été *peints à l'intérieur*, n'ont offert,

[1] Athen. XIII, 585, A, t. V, p. 113, Schw.

[2] Alexis *apud* Athen. XI, 500, E, t. IV, p. 358; Amphis *apud* Pollue. VII, 125. Plus tard, on appela ces artistes στιλβῶται et ἰνδικοπλάσται, en latin *coloratores;* voy. Salmas. *ad* Vopisc. *in Firm.* § 3, t. II, p. 710; et c'est un de ces artistes, employé dans la maison de Livie sous le titre de *colorator*, qui nous est connu par une inscription romaine, Bianchini, *Camer. Libertor. Aug.* n. 116; voy. ma *Lettre à M. Schorn*, p. 60, n. 6.

[3] Je puis citer encore un fait du même genre. M. Fauvel avait découvert, dans des excavations faites près d'Athènes, des tombeaux formés avec des tuiles de trois pieds, parmi lesquelles il y en avait de *peintes avec de beaux ornements*, ce sont ses propres expressions; *Magas. Encyclop.* mars 1812, p. 92; il ajoute, pag. 93, que plusieurs des *petites colonnes* ou *stèles*, qui accompagnaient ces tombeaux, lui offrirent des *bas-reliefs qui avaient été peints.*

[4] Il existe, près de *Mylasa*, un tombeau dont la *chambre intérieure* était *peinte en bleu*, Chandler, *Voyages*, etc. t. II, p. 24, trad. fr.; et l'on doit croire que des *ornements* avaient été ajoutés sur ce *fond bleu*. Les *catacombes* de *Milo* ont offert, comme celles d'*Alexandrie*, des *guirlandes*, παγκάρπιος στέφανος, *peintes* sur *fond blanc*. Dans une *chambre souterraine*, près du site où l'on suppose qu'était la grotte de Trophonius en Béotie, des traces de couleurs ont été remarquées sur l'enduit. Le même fait a été constaté pour les sépultures taillées dans le roc, près de *Sidon*, en Phénicie; et l'un de ces tombeaux a même offert des *figures dessinées* et *coloriées*, monument d'une époque très-récente, à la vérité, dont M. de Caylus a publié une description et une estampe, *Recueil* III, pl. XXXV, n. 1, p. 134-7. A l'appui de ces faits, la plupart desquels ont été recueillis déjà par M. Rob. Walpole, *Memoirs*, p. 381-87, je puis rappeler le témoignage que nous fournit une épigramme de l'*Anthologie*, où il s'agit de *symboles* et d'*ornements peints* sur un *tombeau*. Brunck, *Analect.* III, 294, *Carm.* DCLXX : Νηὸς ἐρετμὰ καὶ ἔμβολα τῷδ' ἐπὶ τύμβῳ; cf. Jacobs. XII, 243; et ces expressions d'une autre épigramme grecque, *Analect.* II, 4, *Carm.* IV : ἐπ' ἠρίῳ.... γραπτὸς τύπος, où l'on peut voir une *représentation peinte*, aussi bien qu'un *bas-relief colorié*, dans le goût des stèles attiques *avec bas-reliefs peints*, et des *bas-reliefs en stuc peints*, qui servaient à la décoration d'un *tombeau de Cumes*, Jorio, *Sehelet. Cumani*, p. 10; Sickler, *de Monument. aliq. græc. è sepulcr. Cumæo*, etc., p. 6; Olfers, *ein Grab bei Cumæ*, p. 4. Je ne parle pas des peintures de la *Nécropole* de *Cyrène*, qui appartiennent à une époque trop basse pour être comprises dans notre examen. Mais je remarque que, si des *motifs de simple ornement*, ou des *figures dessinées légèrement* au trait, ont pu se conserver avec plus ou moins d'altération sur des enduits gé-

en effet, que des peintures de la même espèce. S'il y eut, à une époque plus récente, où le luxe des funérailles et celui des tombeaux avaient fait les progrès attestés aussi par Cicéron et réprimés par Démétrius de Phalère[1], des embellissements plus considérables et d'un goût plus recherché; et si la peinture proprement dite, la peinture historique, prit part à cette décoration nouvelle, c'est ce dont il n'existe aucune mention dans les dispositions législatives rappelées par Cicéron, y compris le témoignage de Platon[2], ni dans aucun autre auteur, que je sache; et c'est ce qu'on ne peut admettre que par conjecture, à défaut de monuments mêmes, appartenant à la haute antiquité grecque ou attique. Nous savons, il est vrai, que des compositions avec figures, représentant des scènes religieuses ou domestiques, avaient été peintes sur les parois de tombeaux grecs et étrusques; et j'aurai bientôt lieu d'expliquer mes idées à ce sujet, en rendant compte d'une de ces peintures d'un tombeau grec de Ruvo, que je publie; mais quant à la Grèce même, et pour les temps de la belle époque de l'art, nous sommes toujours réduits au petit nombre d'indications fournies par Pausanias, que j'ai déjà citées[3]. Si la peinture du tombeau observé par cet ancien voyageur sur la route de Bura à Ægire, en Achaïe[4], peut être regardée comme une *peinture sur mur*, ainsi que je l'avais reconnu; et si cette peinture remontait à une haute antiquité ce qui semblerait résulter de l'état de dégradation où elle était au temps de Pausanias, il n'en saurait être ainsi de quelques autres *tombeaux ornés de peintures*, dont il est fait mention dans le même auteur. Ainsi, les *peintures* du *tombeau de Xénodicé*, à Sicyone, avaient été certainement *exécutées sur bois* et *rapportées sur la muraille*, dans l'espace réservé à cet effet : c'est ce que je crois avoir établi d'une

néralement assez grossiers, tels que sont ceux des tombeaux dont il vient d'être question; si tant de traces de couleurs, avec des motifs d'ornements peints ou dorés, ont pu encore être retrouvées à l'extérieur sur des édifices du premier ordre, tels que les Propylées, le Parthénon et le Théseïon d'Athènes, il serait bien singulier qu'aucun vestige de *peinture historique sur mur* n'eût apparu dans ces mêmes édifices, ou ailleurs, s'il y en eût existé. Or, c'est ce qu'aucun voyageur n'a constaté encore nulle part, malgré tout le soin qu'on a pu apporter à de pareilles investigations.

[1] Ciceron. *de Legib.* II, 26, 66 : Sed ait rursùs idem Demetrius, increbuisse eam funerum sepulcrorumque magnificentiam.... quam consuetudinem lege minuit ipse.... Sepulcris autem novis finivit modum.

[2] Platon. *de Legib.* lib. XII, pag. 692; cf. Ciceron. *de Legib.* II, 27, 67.

[3] Voy. mes *Observat. sur la peint.* p. 7-12; ajout. l'exemple cité, p. 166, 1), de ces recherches.

[4] Pausan. VII, 25, 7 : *Σῆμά τε ἐν δεξιᾷ τῆς ὁδοῦ, καὶ* ΑΝΔΡΑ *εὑρήσεις ἐπὶ τῷ* ΜΝΗΜΑΤΙ *ἵππῳ παρεστῶτα· ἀμυδρὰν* ΓΡΑΦΗΝ; voyez mes *Observations*, etc., p. 9-10, 4).

manière péremptoire[1]. Quant au *tombeau peint* par Nicias, près de Tritæa, en Achaïe, c'était la même notion qui résultait, à mon avis, de la nature des autres travaux connus de cet artiste; et c'est encore, après un nouvel examen auquel je me suis livré, l'opinion que je crois pouvoir justifier par l'ensemble des faits de l'histoire de l'art. Je ne m'arrêterai pas à discuter ici le procédé de peindre *sur bois*, soit *à l'encaustique*, soit *en détrempe*, qui fut celui de Nicias et de tous les grands peintres de la Grèce; j'ai réservé pour un autre travail les questions qui tiennent au technique de l'art; et je ne me suis proposé, pour objet de celui-ci, que de rechercher ce qui a rapport à l'histoire de cet art, dans l'emploi qui se fit de ses productions. Convaincu, comme je le suis, que Nicias n'avait généralement peint que *sur bois*, je présume que les peintures de tombeau dont il s'agit ici étaient dans ce cas; la circonstance même, si soigneusement relevée par Pausanias, que ce *tombeau* était *de marbre blanc* : *μνῆμα λευκοῦ λίθου*, suffirait seule pour prouver que ces *peintures* n'étaient pas *sur mur;* je me les représente donc comme des *panneaux de bois,* qui formaient sur une des parois de la chambre sépulcrale une sorte de *revêtement*, qui en recouvraient la face principale; c'est de cette manière, en effet, que la peinture avait été le plus souvent employée à la décoration des temples, des portiques, et des grands édifices de l'antiquité grecque; et la certitude désormais acquise sur ce point constituerait déjà une grave présomption; mais voici de nouveaux motifs qui achèveront de la mettre hors de doute.

C'est un fait qui a été constaté à diverses époques, depuis la renaissance des lettres jusqu'à nos jours, que des tombeaux étrusques avaient eu leurs *murs revêtus de lames de bronze*[2]. Un de ces tombeaux fut découvert au XVIe siècle, à *Chiusi;* et la relation originale s'en conserve à la galerie de Florence[3]. Une découverte semblable eut lieu vers la fin du siècle dernier, dans un endroit du territoire de *Corneto;* et c'est sur la foi du docte antiquaire Orioli qu'elle est rapportée par M. le professeur Vermiglioli[4]. C'est aussi dans la *Nécropole* de *Tarquinies* que se trouvait le tombeau décoré

[1] Voyez plus haut, p. 164-166.

[2] Sur le *revêtement* en *lames de bronze*, d'*argent*, et d'*or*, qui eut lieu à l'époque romaine, pour les habitations des riches citoyens, voy. ce qui a été dit plus haut, p. 374.

[3] Lanzi, *Saggio*, etc., t. II, p. 211 : Relazione di un sepolcro che si trovò in Chiusi cinto di lastre di rame, con gran vaso di ceneri in mezzo, e con altri molti d' intorno, si conserva nell' Archivio della R. Galleria.

[4] Vermiglioli, *Opuscoli*, etc., t. IV, pag. 7, Perugia, 1826.

à la voûte de *disques de bronze*, avec des *têtes en relief*[1] : monument du même goût, qui se rapporte à la même pratique de *revêtement* en *lames métalliques* ou en *bois peint*, qui fut le système général de l'antiquité asiatique, et qui n'avait pas été étranger à l'antiquité grecque, à en juger par le *Chalciœkos* de Sparte[2], et par le *thalamos* de Danaë[3], deux édifices *plaqués intérieurement* de *lames de bronze*, et cités par Pausanias à l'appui du *troisième temple de Delphes*, qui était aussi, suivant la tradition locale, un *édifice de bronze*, ἐκ χαλκοῦ[4] ; c'est-à-dire, *revêtu sur ses murs de lames de bronze;* et pour qu'on ne s'étonnât pas de ce mode de revêtement, appartenant à l'âge mythologique, et devenu sans doute plus rare dans la Grèce appauvrie, Pausanias observait que c'est de la même manière qu'étaient décorés les *plafonds* du forum de Trajan; il aurait pu ajouter celui du portique du Panthéon, qui conserva jusqu'au pontificat d'Urbain VIII, en 1626, son revêtement en *lames de bronze* et *d'argent*[5]. Mais pour ne pas nous écarter de notre sujet, c'est d'un *tombeau revêtu en bronze*, τύμβος ἐϋγλύπτοιο μετάλλου, qu'il est fait mention dans une épigramme de l'*Anthologie*[6], dont le sens et la teneur n'ont été tourmentés par les critiques que faute d'avoir connu les exemples cités plus haut de *tombeaux ainsi décorés*. On sait qu'Alexandre avait voulu ériger à Pella un *proscénium de bronze*, χαλκοῦν προσκήνιον[7], c'est-à-dire, *revêtu en bronze :* ce qui offrait, dans un autre genre d'édifices, une pratique analogue. Je puis maintenant ajouter à ces exemples classiques ceux que me fournit un habile architecte, M. Donaldson, qui observa, à la façade de quelques tombeaux de l'Asie-Mineure, des *enfoncements* pratiqués pour y insérer des *plaques de métal*[8], lesquels auraient pu servir tout aussi bien

[1] Voyez, dans les *Annal. dell' Instit. archeol.* t. I, p. 150-151, la description de ce tombeau, rédigée par M. Mich. Fossati, auteur de la découverte.

[2] Pausan. III, 17, 3.

[3] C'est à cette *chambre de bronze*, construite par Acrisius, que fait allusion cette singulière expression d'un poëte grec : Τήνδ' Ἀκρισίου λοπάδα, *apud* Athen. VIII, 345, A ; cf. Jacobs. *ad Anthol. Pal.* VII, 329.

[4] Pausan. X, 5, 5.

[5] Voy. à ce sujet les témoignages recueillis par C. Fea, dans sa *Dissertaz. sulle Rovine di Roma*, qui fait partie des *Opere di Winckelmann*, t. XI, p. 503, 474, ed. Prat., y compris l'inscription placée de nos jours encore sous le portique du Panthéon, qui déclare qu'Urbain VIII :

VETVSTAS . AHENEI . LACVNARIS
RELIQVIAS
IN . VATICANAS COLVMNAS . ET
BELLICA . TORMENTA . CONFLAVIT.
VT . DECORA . INVTILIA.

[6] Brunck, *Analect.* t. III, p. 296, n. DCLXXX ; cf. Jacobs. *Animadv.* t. XII, p. 252-3.

[7] Plutarch. *Oper. Moral.* II, 1096, 15, t. X, p. 509, Reisk.

[8] Dans le *Supplement to the Antiquities of*

pour des *peintures sur bois*. Tout récemment encore, un antiquaire éclairé, M. de Prokesch, ayant eu occasion d'examiner des tombeaux taillés dans le roc près de Thyatire, a remarqué que la surface du rocher avait été autrefois *couverte de plaques de métal*[1]; et l'on ne peut douter que, si ce mode de revêtement fut usité à l'extérieur et sur la façade des tombeaux grecs, à plus forte raison put-il avoir lieu à l'intérieur, comme on l'a vu dans des tombeaux étrusques.

Cette notion établie, il n'y aurait sans doute rien de plus naturel en soi, ni de plus conforme à tout ce que nous savons de l'histoire de l'art, que de supposer que la *peinture* de Nicias, *exécutée sur bois*, formât le *revêtement* du *tombeau* de Tritæa. Nous avons vu que telles étaient les *peintures* du tombeau de Xénodicé, *pour lesquelles une place avait été réservée dans la construction du monument* : en sorte que, sur ce point encore, les faits et les témoignages de l'antiquité se trouveraient parfaitement d'accord. Mais il y aurait un autre moyen de rendre compte de cette peinture de Nicias : ce serait, en admettant qu'il y eût, entre les mots *μνῆμα* et *τάφος*, employés dans la même phrase par Pausanias, la distinction établie par M. Siebelis[2], c'est à savoir, que le premier de ces mots désignât le *monument* ou la *chambre sépulcrale*, et le second, le *sarcophage* ou le *cercueil*, ce serait, dis-je, de supposer que les *peintures*, ouvrage de Nicias, *τέχνη Νικίου*, étaient *placées sur ce cercueil : ἐπὶ τοῦ τάφου*. Or, voici de quelle manière s'expliquerait cette disposition, et cela à l'aide de deux circonstances, une desquelles n'avait pas encore été appliquée à ce passage de Pausanias, et l'autre s'est tout récemment produite dans le domaine de la science. En décrivant le *char funèbre* qui transporta le corps d'Alexandre en Égypte, Diodore dit expressément que le *sarcophage qui contenait le corps avait un couvercle d'or, qui s'y adaptait exactement*[3]. La même particularité s'est rencontrée dans un tombeau de Panticapée, où le *cercueil* était placé sous une sorte de *catafalque en bois*, et où ce *catafalque* avait été *peint*[4]. Voilà donc deux traits, d'une valeur bien différente sans doute, mais qui se rapportent indubitablement à une même pratique usitée

Athens and other Places in Greece, t. IV, p. 56, London, 1830, fol. : Sunk pannels were observed in many of the tombs, which appeared once to have had metal plates, etc.

[1] Voy. la *Relation* de M. de Prokesch, dans les *Annal. dell' Instit. archeol.* t. VII, p. 193, sgg.

[2] Siebelis *ad* Pausan. VII, 22, 4, III, 174.

[3] Diodor. Sic. XVIII, 26 : *Ἐπάνω δὲ τῆς θήκης ἐπετίθετο* ΚΑΛΥΠΤΗΡ *χρυσοῦς, ἁρμόζων ἀκριβῶς.*

[4] Voyez la description qui a été donnée de ce *tombeau*, et des *objets* qu'il contenait, y compris le *cénotaphe en bois, orné de peintures*, dans le *Journal des Savants*, 1835, juin, p. 338-9.

dans l'antiquité grecque ; laquelle consistait à élever au-dessus du *sarcophage*, θήκη, cette espèce d'*enveloppe*, καλυπτήρ, qui devait être habituellement *construite en bois*, et qui, dans ce cas, pouvait recevoir de la peinture plus ou moins de ces embellissements, qui devenaient des moyens de conservation. Ce serait donc *sur un cénotaphe* de ce genre : ἐπὶ τοῦ τάφου, paroles de Pausanias qui répondent à celles-ci de Diodore : ἐπάνω τῆς θήκης, qu'auraient été les peintures de Nicias ; à moins qu'on n'aime mieux y voir, comme ce serait mon avis, des *panneaux peints*, recouvrant la *muraille* de la chambre sépulcrale, tels qu'étaient les *tableaux peints* qui occupaient aussi *de quatre côtés* l'*espace des murs* dans la chambre sépulcrale d'Alexandre : ΠΊΝΑΚΑΣ παραλλήλους ζωοφόρους τέτταρας ἴσους τοῖς τοίχοις ἔχον. C'est entre ces deux suppositions qu'il faut choisir pour se représenter les *peintures* exécutées par Nicias, dans un *tombeau de marbre blanc*, du moment qu'on ne peut y voir, à une pareille indication et de la main d'un pareil maître, des *peintures sur mur*, contraires à l'usage général de l'antiquité grecque.

L'ESPÉRANCE,

D'APRÈS UNE MOSAÏQUE EN RELIEF.

Planche XII. (Voyez p. 395, 396.)

J'ai déjà donné sur ce monument, et sur une répétition qui en existe dans notre cabinet des Antiques, à peu près tous les éclaircissements qui étaient en mon pouvoir, sauf quelques nouveaux détails, concernant la *mosaïque en relief* et le peu de monuments qui nous en restent, que j'avais

Il n'est pas inutile de remarquer ici que l'usage de *cercueils* en *bois de cèdre* est attesté, pour les siècles héroïques, par beaucoup de témoignages classiques, tels que celui-ci d'Euripide, *Alcest.* 365, ed. Dindorf. :

Ἐν ταῖς αὐταῖσι γάρ μ' ἐπισκήψω ΚΕΔΡΟΙΣ
Σοὶ τούσδε θεῖναι.

Cf. Kuinoel. *ad h. l.* Add. Plin. XXIV, 5 ; et d'après l'usage universel qui se faisait, à cette époque, du bois de cèdre, de cyprès, de mélèze, pour l'architecture et la sculpture : témoin encore ce passage si célèbre d'Euripide, dans le même discours d'Admète, *Alcest.* 348-9 :

Σοφῇ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν
Εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται,

il est permis de conjecturer qu'en certains cas le *cercueil*, θήκη, était placé sous une *enveloppe*, καλυπτήρ, du *même bois*, *peint* de *figures* et d'*ornements* analogues au rang et à la condition du personnage ; ainsi qu'on peut s'en faire une idée d'après les peintures de vases qui nous représentent l'*édicule héroïque*, ἡρῷον, avec une ou plusieurs figures à l'intérieur, et d'autres à l'extérieur, accomplissant des devoirs funèbres.

réservés pour cette partie de mes recherches où devait se placer l'explication de notre figure d'*Espérance*[1].

Je remarquerai d'abord, comme une chose faite pour exciter quelque surprise, le silence qu'ont gardé, sur cette classe de travaux en *mosaïque*, exécutés de *bas-relief*, les antiquaires qui se sont occupés spécialement de la mosaïque. Non-seulement Ciampini, ni Furietti, pour ne citer que les antiquaires romains qui ont traité de la mosaïque avec le plus de soin et d'étendue, n'ont fait aucune mention de cette classe de mosaïques ; mais ni M. Hirt, qui a écrit une dissertation particulière *sur les diverses sortes de mosaïque des Anciens*[2], ni même feu M. Gurlitt, qui publia, vers la même époque, un savant mémoire sur le même sujet[3], et qui citait les travaux en ce genre de l'Italie moderne, ne semblent avoir eu aucune connaissance des monuments antiques qui appartenaient à cette branche de l'art. M. de Laborde n'en a rien dit non plus dans l'aperçu qu'il a tracé sur l'histoire de la mosaïque et sur ses diverses sortes, à l'occasion de la *mosaïque d'Italica*, dont on lui doit la publication[4]; il n'est question nulle part de la *mosaïque en relief* dans le savant *Manuel d'Archéologie* de M. K. Ott. Müller[5]; et M. Artaud lui-même, qui vient de nous donner le recueil complet des mosaïques de Lyon et du midi de la France, qu'il a fait précéder d'une *Histoire abrégée de la Peinture en Mosaïque*[6], a commis une omission semblable. Cependant Caylus avait été frappé, dès le milieu du dernier siècle, de quelques beaux fragments antiques de *mosaïque en relief* qu'il avait observés dans son voyage d'Italie ; et il en avait publié deux[7], l'un et l'autre conservés dans notre cabinet des Antiques. Winckelmann réparait, dans la *Préface* ajoutée aux *notes* de son *Histoire de l'Art*, et datée de Rome, 1er septembre 1766, l'oubli qu'il se reprochait à cet égard, en citant une figure d'*Hercule assis près de l'arbre des Hespérides*, emportée en Angleterre ; seul morceau de ce genre qu'il connût encore[8] : c'est le fragment dont il a été parlé plus

[1] Voyez plus haut, p. 395, 4).

[2] Hirt's *Vorlesung über die verschiedenen Arten von Mosaik bei den Alten*, 1801.

[3] *Ueber die Mosaik*, publié à Magdebourg, en 1798, et reproduit dans les *Archäologische Schriften* du même auteur, avec des notes de Corn. Müller, Altona, 1831, p. 157-186.

[4] *Mosaïque d'Italica*, p. 78, suiv., folio, 1802.

[5] *Handbuch der Archäol.* § 163, 6; § 190, 4; § 212, 4; § 262, 2; § 263, 1; § 322, 1-5.

[6] *Histoire abrégée de la Peinture en Mosaïque*, p. 1-132, 4°. Lyon, 1835.

[7] *Recueil III*, pl. LIX, 2, et *Recueil VI*, pl. LXXXVI, 1.

[8] Winckelmann's *Vorrede zu den Anmerkung. über die Gesch. der Kunst*, *Werke*, III, XXXIII.

haut[1], et qui doit se trouver dans la collection de Wilton-House, où il est gravé[2], et l'idée qu'en donne cette gravure porte à croire que ce morceau a pu être exécuté d'après le même original qu'un beau bas-relief Albani, publié par Zoëga[3]. Enfin, M. d'Agincourt signalait, plus récemment encore, à l'attention des antiquaires l'un des fragments publiés par Caylus, qu'il reproduisait, à sa manière, comme un exemple, unique à ses yeux, des travaux antiques de *mosaïque en relief*[4], en y joignant la notion curieuse qu'il empruntait à l'historien Procope, d'une figure de Théodoric, exécutée, suivant lui, *de haut relief*, par le procédé en question[5]; mais sans qu'il résulte effectivement du témoignage de l'écrivain grec que cette mosaïque différât de celles qui s'exécutaient habituellement, c'est-à-dire en guise de peinture, et qui servaient de revêtement aux murailles.

La plupart des faits qui viennent d'être rapportés avaient déjà fixé l'attention d'un savant antiquaire, M. Welcker, qui avait eu occasion d'admirer comme moi les deux *mosaïques en relief* de l'archevêque de Tarente[6], et qui, aux monuments de ce genre qu'il connaissait en si petit nombre encore, ajoutait un fragment représentant les *Trois Heures*, d'assez grande dimension, emporté par l'empereur Joseph II de Pompeï à Vienne où il se trouve actuellement dans le cabinet des Antiques. C'est d'ailleurs au même procédé de *mosaïque en relief* que le célèbre antiquaire de Bonn rapportait certains travaux de l'art antique, indiqués par les auteurs, tels qu'une *statuette* de Marcellus, *composée de pierres précieuses : Sigillum Marcelli ex pretiosis lapillis*, et placée par Auguste dans son Laraire; tels encore que ce *portrait de Pompée*, cité par Pline[7], comme *formé* tout entier *de perles : Imago Cn. Pompeii è margaritis*. M. Welcker aurait pu ajouter à ces exemples celui qui est cité dans cette même phrase de Pline, d'un *Muséum*[8] *construit en perles : museum ex margaritis;* exemple qui nous fait connaître une des plus

[1] Voy. p. 395.

[2] *Antiquit. of Wilton-House*, pl. VII, 4°, 1769.

[3] *Bassiril.* t. II, tav. LXIV.

[4] Storia dell' Arte dimostrata coi Monumenti, Pitture, Descrizione delle Tavole, t. VI, p. 40-42, tav. XIII, n. 28, ed. Prat.

[5] Procop. *Bell. Goth.* I, 24, t. II, p. 116-117, ed. Bonn.

[6] Voyez dans le *Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der Alten Kunst*, l'article intitulé : *Erhobene Mosaikarbeit*, p. 290-294. Le savant auteur s'est seulement trompé dans la dimension de *près de deux pieds* qu'il attribue à nos deux mosaïques, mais, à la vérité, en les citant de mémoire : *So viel ich mich erinnere.*

[7] Plin. XXXVII, 2, 6.

[8] Il s'agit sans doute ici d'un de ces petits édicules nommés *Musea*, dont Pline parle ailleurs, XXXVI, 21, 42 : *In ædificiis quæ* musea *vocant;* voy. Gurlitt, *über die Mosaik*, p. 163.

curieuses applications de l'art d'incrustation en pierres fines, qui se liait à la mosaïque, et qui en avait reçu le nom. De plus longs détails à ce sujet seraient déplacés en cet endroit, aussi bien que les explications auxquelles pourrait donner lieu notre figure d'*Espérance*, envisagée sous le rapport du sujet qu'elle représente, et qui laisse encore plus d'un doute à éclaircir et d'un monument à comparer, même après les savantes recherches de M. Éd. Gerhard, sur toute cette classe de figures mythologiques[1]. C'est un travail dont je me suis occupé, mais qui trouvera dans une publication prochaine une place plus convenable pour les développements qu'il comporte.

CONCERT DE FEMMES GRECQUES,

D'APRÈS UN VASE PEINT DE CENTORBI.

Planche XII. (Voyez p. 284.)

Ce vase, qui nous eût offert un monument unique de la *peinture* des Grecs *à la cire*, sur une base d'argile, s'il se fût conservé dans l'état où il fut trouvé dans un tombeau de Centorbi, en 1830, a malheureusement beaucoup souffert de l'accident qu'il éprouva dans son transport de cette ville à Palerme. La voiture où il était versa en route ; il fut brisé en plusieurs morceaux; et le baron Pisani, qu'un heureux hazard conduisit sur les lieux, acheta ces morceaux et les réunit à grand' peine, de manière à rétablir la forme entière du vase; mais non pas la peinture même, qui était enlevée ou endommagée en beaucoup d'endroits. Je dois ces détails, aussi bien que le dessin même que je publie, au baron Pisani[2], mon digne et excellent ami ; et j'ai cru devoir les consigner ici avec l'expression de ma reconnaissance.

Ce vase, si précieux, même dans l'état d'imperfection où il se trouve,

[1] *Venere Proserpina*, illustrata da Od. Gerhard, Poligr. Fiesol. 1826.

[2] Voici les expressions mêmes d'une lettre de cet antiquaire, qui concerne la découverte du vase en question, et l'acquisition qu'il en fit : « Questo vaso fu ritrovato intero e ben conservato in un sepolcro vicino Centorbi, nell' anno 1830. Quegli che l'avea ritrovato lo portava in Palermo per venderlo ; ma sventuratamente, cadde per strada la vettura ed il vaso fu fatto in pezzi. Vidi io per caso tali rottami, li comprai, e feci opera grandissima per riunirli ; ma la pittura ad encausto restò in diverse parti danneggiata. » Les mêmes détails sont donnés par un habile antiquaire sicilien, D. Niccolò Maggiore, dans une intéressante *Notice* sur ce vase, insérée au *Bullet. dell' Instit. archeol.* 1833, Gennaro, p. 5-8.

n'est cependant pas l'unique monument qui nous soit resté de la classe de vases peints à laquelle il appartenait. On sait qu'il existe dans le musée du prince de Biscari, à Catane, deux fragments du même genre, c'est à savoir, une *tête* semblable à celle de la femme du milieu sur notre vase de Centorbi, et un autre fragment provenant d'un rebord de vase avec des *ornements* et des *figures peints* ou *dorés sur fond rose*. A ces deux fragments déjà signalés par un docte antiquaire sicilien, D. Niccolò Maggiore [1], et que j'ai pu observer par mes propres yeux, je dois joindre l'indication d'un vase trouvé en 1834, dans un tombeau voisin de Kertch, lequel vase est orné, d'un côté, d'un groupe des *trois Parques* dessiné *sur fond rose*, avec des traces de *dorure* et de *peintures à la cire* dans les vêtements des figures [2]. Ces exemples, récemment offerts à l'intérêt des antiquaires, ont fixé de nouveau mon attention sur un vase qui se trouve déjà depuis plusieurs années dans le cabinet de feu M. Durand. Ce vase, d'une dimension considérable, d'une forme riche et compliquée, qui dut provenir de la Grande-Grèce ou de la Sicile, avait été peint, sur une *couche de blanc*, λεύκωμα, qui recouvrait l'argile, de figures, au nombre de quatre, debout et vêtues; et l'on ne peut douter, d'après les nombreuses traces de couleurs qui existent encore sur le *fond rose* du vase, que la peinture des figures n'ait été exécutée à plusieurs couleurs mélangées à la cire et posées avec le pinceau, dans le goût de celle qui nous est indiquée par Athénée : κεκηεργεαφημένα χρώμασι παντοίοις. Mais cette peinture a tellement souffert par l'effet de la vétusté, que les figures n'apparaissent plus que comme des ombres ; en sorte que l'on ne saurait se faire une idée juste du genre de travail qui avait produit ce monument curieux de la *Céramographie* grecque. Le sujet même de la composition est difficile à déterminer, sauf en un point, c'est à savoir que cette composition était d'une nature funéraire ; ce qui résulte de la présence de deux *stèles co-*

[1] Voyez la *Notice* citée à la note précédente, p. 7-8, où l'auteur nous promet une publication prochaine de ces deux superbes fragments qui doit avoir lieu dans un recueil de M. Zahn. M. Éd. Gerhard a fait aussi mention du premier de ces deux morceaux dans sa *Lettera al D. di Serradifalco, intorno i monumenti figulini della Sicilia;* voyez les *Annal. dell' Instit. archeol.* t. VII, p. 36. Je ne cite la *terre cuite, coloriée* et *dorée*, du *Musée Blacas*, pl. III, p. 13, qu'afin de ne rien omettre de ce qui a quelque rapport avec le genre de monuments qui nous occupe.

[2] C'est dans un journal français, *le National*, du 10 mars 1834, que se trouve, avec d'autres détails que j'ai supprimés, la nouvelle de cette découverte ; il en est fait aussi mention dans une note du *Bullet. dell' Instit. archeol.* 1834, n. XII *b*, p. 234, en ces termes : « Una magnifica urna di stile etrusco e di grande dimensione, con orli e modanature in rilievo, e dorata in alcuna parte. »

niques, peintes en rose, entre lesquelles sont placées les figures ; car ce *cône* est un symbole essentiellement funéraire[1]. J'ajoute que le pied du vase est décoré de *palmettes* de *feuilles d'acanthe en relief* et *dorées :* ce qui lui donne un nouveau trait de ressemblance avec notre vase de Centorbi.

Quant à ce qui concerne l'exécution de la peinture, sur ce dernier vase, on sent que n'ayant pas eu le monument sous les yeux, je n'aurais rien à ajouter aux renseignements déjà publiés par D. Niccolò Maggiore, qui écrivait en présence du vase même, et qui pouvait y reconnaître des détails d'exécution et des particularités de couleurs et de costume qui se dérobaient à mon examen dans un dessin, tel que celui que j'ai eu à ma disposition. Encore moins pourrait-on juger, d'après ce dessin, ou même d'après le monument original, du style de l'art auquel il appartient, et de l'époque qui l'avait produit. Tout ce que l'on peut admettre, c'est que les vases du genre de celui-ci ne commencèrent à être exécutés que dans le siècle des successeurs d'Alexandre, puisque la première mention qui s'en rencontre dans l'histoire de l'art se rapporte à la célèbre *Pompe* de Ptolémée Philadelphe ; et que cette circonstance coïncide avec les progrès du luxe qui s'introduisit à cette époque dans toutes les branches de l'art. Mais l'opinion d'un illustre antiquaire, qui semblerait disposé à rejeter plus bas, vers l'époque romaine, les vases peints de Centorbi, en général, et celui-ci en particulier, et qui se fonderait à cet égard sur l'âge récent de la civilisation hellénique de Centorbi[2], cette opinion, dis-je, ne repose que sur une base erronée. La plupart des monuments grecs de Centorbi, y compris les figurines de terre cuite que j'ai vues à Palerme, dans le cabinet du baron Pisani, et dont je possède quelques-unes[3], qui sont un don précieux de son amitié, appartiennent certainement par leur style au beau siècle des arts de la Sicile, au siècle des Hiéroclides ; et qui sait, d'après les rap-

[1] Aux preuves que j'en ai données en plusieurs endroits de mes *Monuments inédits,* notamment, Achilléide, p. 97-102, j'ajouterai ici l'exemple que nous fournit un de nos vases de Bernay, où le *monument funèbre* est indiqué par une *lyre* appuyée contre un *cône ;* vase précieux par le travail et par le sujet, comme par la matière, et dont je me propose de faire l'objet d'une publication particulière.

[2] K. Ott. Müller, *Uebersicht der Griechisch. Kunstgeschichte von* 1829-1835, dans l'*Allgemeine Literatur-Zeitung*, Junius 1835, n. 105, p. 214, *).

[3] Je publierai ces figurines dans un *Mémoire* depuis longtemps rédigé, qui comprend l'*inventaire de tous les objets déposés dans les tombeaux antiques, envisagés principalement sous le rapport des intentions réelles ou symboliques qui s'attachaient à la présence de ces objets.*

ports intimes qui existaient entre Hiéron II et les souverains de l'Égypte, entre Syracuses et Alexandrie, si notre vase de Centorbi n'est pas un de ceux qui avaient figuré dans la *Pompe* de Ptolémée?

Je n'aurais pareillement que peu de chose à dire au sujet de la représentation de ce vase. La *tête*, peinte de trois quarts sur le couvercle, avec un charme infini de style et d'expression, et avec un ton de carnation qui, à en croire le baron Pisani, sans doute un peu enthousiaste comme tous les antiquaires de son pays, serait digne du pinceau d'un Titien, cette *tête*, dis-je, a dû être un *portrait* de femme; et c'est de la même manière que je me rends compte de ces *têtes*, de face ou de trois quarts, si communes sur les vases de Pouille et de Basilicate, où elles sont généralement peintes *en blanc*, avec les *cheveux* de *couleur jaune* ou *dorée*, parmi des ornements en arabesques[1]. Quant au sujet peint sur le corps du vase, j'y vois une *Femme assise*, le visage tourné de face, entre deux autres *Femmes* debout à ses côtés. Cette première femme, autant qu'on en peut juger d'après la position de ses bras, et d'après l'indication d'un instrument qu'elle soutenait, devait jouer de la *lyre;* tandis que la femme, debout à sa droite, jouait de la *double flûte ;* et l'une et l'autre accompagnaient le chant de la troisième femme, dont l'attitude et la face dirigée vers le spectateur semblent annoncer l'inspiration. C'est donc un *Concert de musique* entre trois femmes siciliennes, conçu

[1] A cette occasion, je citerai un vase du cabinet de M. Durand, qui me paraît curieux par sa représentation, bien que la fabrique en soit des plus grossières, et l'exécution des plus communes. C'est une de ces grandes *phialæ* qui ressemblaient tout à fait à un *bouclier*, et qui en avaient presque la dimension. Dans l'intérieur, est peinte une *tête de femme*, de face, évidemment avec l'intention d'y produire un *portrait ;* au-dessus de cette tête, volent *deux Génies femelles, nus* et *ailés*, tenant un *vase à parfums* et une *aiguille à cheveux ;* et du côté opposé, sont *deux autres Génies*, tenant, l'un, un *miroir*, l'autre, une *bandelette déployée*. Entre autres exemples de ces *têtes de face, portraits*, qu'offrent les vases peints de la fabrique en question, je citerai encore ceux qui se trouvent réunis sur une planche du recueil de M. Maisonneuve, pl. L. Un vase du musée du Louvre, publié dans le même recueil, pl. LXXIV, mérite aussi d'être signalé à l'attention de mes lecteurs. On y voit une *tête de profil*, exécutée dans toutes les conditions du *portrait*. Cette *tête* est voilée d'un *long péplus*, dont la *bordure*, λεγνωτόν, est formée de *flots*, κύματα, et l'étoffe, semée de *paillettes*, κέγχροι : c'est bien là un *portrait de Femme, en costume funèbre*, tel qu'il convenait de le produire sur un vase destiné à être placé dans la tombe. Il y aurait, d'ailleurs, beaucoup d'observations à faire sur cette classe de monuments, envisagée sous le rapport des *têtes de face* ou de *profil*, sortes d'*effigies idéales*, qui en forment le principal ornement ; et c'est un point d'antiquité sur lequel on consultera avec fruit, dans le *Musée Blacas*, p. 76, les monuments cités par le savant interprète à l'appui de ceux qu'il publie lui-même, pl. IX, et pl. XXVI, A, et les réflexions dont il les accompagne.

à peu près comme un des plus jolis tableaux d'Herculanum[1]; c'est précisément l'*accord de la double flûte* et *de la lyre*, ce que l'on nommait proprement, chez les Grecs, συναυλία[2], et dont nous possédions déjà plus d'une représentation, conforme à celle-là, sur les vases peints[3]; et cette image d'un concert, exécutée sans doute pour orner la toilette de quelque belle Syracusaine du temps de Théocrite, n'était pas déplacée dans un tombeau, où nous savons, par tant d'exemples pareils, que la civilisation grecque se plaisait à réunir une foule d'objets destinés à servir pour les morts, comme de moyens de consolation, d'illusion ou d'espérance, après avoir été à l'usage des vivants.

LA DANSE FUNÈBRE,

D'APRÈS UNE PEINTURE SUR ENDUIT D'UN TOMBEAU DE RUVO.

Planche XV. (Voyez p. 87.)

La peinture dont je donne ici une copie réduite décorait la face principale d'un tombeau découvert à Ruvo, vers la fin de 1833. J'en ai dû la première nouvelle à M. Onofrio Bonghi, antiquaire plein de zèle et d'instruction, qui m'honore de son amitié, et qui résidait alors à Bovino. Depuis, à ma prière, il eut la bonté de me transmettre un calque de ces peintures, exécuté au moment même où venait de s'en faire la découverte; et c'est d'après ce calque, fidèlement colorié sur le monument original, que j'ai fait exécuter le dessin réduit que je publie. L'envoi de ce calque était accompagné d'un mémoire manuscrit de M. Laviola, dont je regretterais de n'avoir pu faire aucun usage, si ce mémoire n'était destiné par son auteur lui-même à recevoir, dans les *Annales de l'Institut archéologique*[4], la publicité qu'il lui semble mériter.

Avant de donner, sur cette peinture de tombeau, les éclaircissements qu'elle comporte, et que je serai obligé de réduire à l'expression la plus sommaire, je rappellerai en peu de mots les autres exemples de *tombeaux grecs*,

[1] Zahn, *Ornament. aus Pompeï*, taf. LXXV.

[2] Hesych. *v.* Συναυλία. Le passage classique à cet égard est celui d'Athénée, XIV, 618, A, t. V, p. 238, Schw.

[3] Tel est un joli vase, de la collection de Lamberg, t. I, pl. XI, où la *Femme assise* joue de la *double flûte*, et la *Femme debout*, de la *lyre*, en présence d'un *Poëte daphnéphore*.

[4] Voyez le *Bullet. dell'Instit. archeol.*, 1834, p. 242.

ornés de peintures, qui ont pu être observés ou découverts de nos jours. De ce nombre sont quelques-uns de ceux de *Nola* et de *Ruvo*, qui ont offert sur leurs parois des *ornements peints*[1]; un tombeau, découvert en 1819, sur l'ancienne voie campanienne, près de *Pouzzoles*, dont le *plafond* était *peint* de *figures* et de *symboles bachiques*[2]; mais surtout les tombeaux découverts en 1805, en dehors d'une des portes de *Pæstum*. Quatre de ces tombeaux offraient sur l'enduit de stuc qui en recouvrait les masses de travertin ou de tuf des *ornements* en *feuillage*, peints à la frise, des *corbeilles* de *fruits*, avec des *grenades*[3], répétées en grand nombre, et une scène de style historique, composée, dans l'un de ces tombeaux, de trois figures d'hommes, deux desquels s'attaquent, armés de la *lance* et du *bouclier;* dans l'autre, de deux figures, un *Guerrier à cheval*, qui revient *vainqueur*[4] dans sa ville natale, et une *Femme* qui lui présente à boire dans une coupe hospitalière[5]. Ces peintures, dessinées au trait, dans le style des vases peints, de la bonne époque de l'art, et coloriées à teintes plates, n'ont pas tardé à s'effacer et à disparaître; et quand je visitai en 1827 les deux tombeaux dont je viens de parler, je n'y découvris aucune trace des peintures qui s'y étaient trouvées encore à peu près intactes, au bout de plus de vingt siècles. On doit comprendre dans la même

[1] Gargiulo, *Cenni sulla maniera di rinvenire i vasi fittili*, p. 7; Sanchez, *delle Tombe di Ruvo*, p. 11.

[2] Voyez l'indication donnée à ce sujet par M. de Steinbüchel, dans sa dissertation intitulée: *Sappho und Alkaios*, Vienne, 1822, p. 17. Il a paru une description des peintures de ce tombeau, accompagnée d'une planche, dans le *Wiener Zeitschrift für Kunst*, etc., 1820, septembre, n. 113.

[3] La présence de ce fruit, en terre cuite, dans un grand nombre de tombeaux grecs de la Campanie, d'accord avec l'image peinte qui s'en est trouvée dans les tombeaux de Pæstum, ne peut que justifier la manière dont je me suis rendu compte de l'objet symbolique, *en forme de grenade*, sculpté sur la stèle sépulcrale campanienne que j'ai publiée dans mes *Monuments inédits*, Odysséide, pl. LXIII, p. 249, 8). Zoëga y avait vu le même objet, ou du moins, un *vase en forme de grenade*, ainsi que je l'ai appris récemment de M. Welcker, *Rhein. Museum*, IIIe Jahrg., IVes H., p. 612.

[4] Cette figure tient sa lance posée horizontalement sur son épaule, avec un *bouclier* et un *parazonium*, qui y sont *suspendus par un anneau* : ce sont des armes conquises à la guerre. La *Minerve Iliade*, type des médailles d'*Ilium*, porte de même sa *lance* avec des *bandelettes attachées*, Mionnet, pl. LXXV, 6; c'est aussi dans cette attitude, avec sa *lance* qu'elle *tient sur l'épaule*, et non avec un *javelot qu'elle lance*, qu'apparaît la même déesse, sur une médaille d'*Ios*, du cabinet Fontana; en sorte que toutes les conjectures qu'a suggérées ce type au savant interprète se trouvent dénuées de fondement; voy. les *Annal. dell' Instit. archeol.* t. I, tav. LVII, B, n. 7, et t. V, p. 267, sgg.

[5] Voyez, dans les *Antichità Pestane* du chan. Bamonte, pag. 74-79, la description de ces tombeaux ornés de peintures; et dans les *Memorie sui monumenti di Antichità* de D. Nicola, tav. VI, une gravure au trait des deux sujets qui viennent d'être décrits.

classe de tombeaux, revêtus à l'intérieur de *stucs peints*, celui d'*Armento*, qui avait eu ses murailles décorées, sur les quatre côtés, d'*ornements* et de *figures en stuc*, *coloriés* et *dorés*[1]; ainsi que le tombeau de *Cumes*, orné de *bas-reliefs en stuc*, dont les couleurs n'avaient sans doute disparu que par l'effet de la vétusté.

Mais, parmi les tombeaux grecs de la Campanie et de la Grande-Grèce qui avaient été ornés de *peintures sur enduit*, il ne s'en était encore trouvé aucun, à ma connaissance, qui nous eût offert ce genre de décoration d'une manière aussi propre à nous faire juger du style de dessin et du goût d'exécution qui régnaient dans de pareils travaux, que notre tombeau de Ruvo, avec la peinture que j'en publie. La conservation n'en laissait également que peu de chose à désirer, bien qu'un des côtés du tombeau eût été enlevé à une époque ancienne par la construction d'un puits, et que plus tard ce tombeau eût été dépouillé des riches ornements qu'il avait dû contenir, en *vases, meubles, bijoux* et autres objets pareils[2] : un seul fragment de vase peint, de beau style, trouvé sur le sol du sépulcre, ayant pu servir de témoin et de cette richesse antique et de cette spoliation moderne.

Rien de plus simple, de plus uniforme, de plus symétrique, que la composition de cette peinture[3], où *vingt-sept figures* sont distribuées en deux groupes, l'un de *dix-huit Femmes*, l'autre de *neuf*, conduits chacun par un *Homme*, toutes avec le même mouvement, dans le même costume, et dans des attitudes absolument pareilles. Cette conformité d'attitudes, ce parallélisme de lignes, d'accord avec la distribution des couleurs, qui se répètent dans les vêtements avec la même régularité, ont quelque chose d'architectonique, encore plus que de pittoresque; et cette disposition doit tenir à un système,

[1] Jorio, *Sepolcri antichi*, p. 26 : Questo sepolcro aveva l'interno tutto rivestito di stucchi, e questi in gran parte a diversi colori ed indorati. Un beau fragment, détaché de ces *stucs peints* et *dorés* du tombeau d'Armento, et représentant une *Scylla*, faisait partie du *Museo Bartolddiano*, où il est décrit, n. 52, p. 152, sans que l'interprète en connût alors la provenance. Je possède moi-même plusieurs fragments de la même frise, acquis à Naples, un desquels, appartenant au groupe de *Thétis* et des *Néréides*, est publié dans mes *Monuments inédits*, Achilléide, p. 48; deux autres, qui faisaient partie d'une *Amazonéide* et d'une *Centauromachie*, représentent un groupe et des figures qui semblent empruntés de la frise de Phigalie, ou d'une composition semblable, et qui sont d'un style admirable.

[2] Sur les innombrables objets d'antiquité qui se trouvent dans les tombeaux de Ruvo, on consultera avec fruit une relation de M. G. Sanchez, savant antiquaire du pays, insérée au XXIIe *fascicolo* du journal napolitain *il Progresso*.

[3] Voyez-en une description sommaire dans le *Bullet. archéol.* de 1834, décembre, 228-230. J'ai dû réduire à *seize* les figures, qui sont au nombre de *vingt-neuf* dans le dessin original.

comme l'application même de ces couleurs, qui sont le *blanc*, le *noir*, le *bleu*, le *rouge* et le *jaune;* ces deux dernières avec des nuances différentes; les mêmes, du reste, moins le *vert*, qui se reproduisent, couchées par le même procédé, *à plat*, dans les peintures de tombeaux étrusques, et qui s'y montrent, comme ici, employées d'une manière toute systématique, d'après certaines conventions décoratives, plutôt que d'après des vues d'imitation. Ce phénomène, qui avait frappé les antiquaires à l'aspect des grottes de Corneto, où des *chevaux* et des *léopards*, coloriés *en bleu*, et d'autres objets, peints de couleurs tout aussi capricieuses, distribuées tout aussi arbitrairement[1], ne permettaient pas de méconnaître une vue systématique[2], ce phénomène, dis-je, s'est rencontré dans notre peinture de vase attique, où les *feuilles d'acanthe coloriées en bleu* tenaient certainement au même principe. Or, ce principe, qui prévalut dans toute œuvre de l'architecture et de la plastique exécutée pour être coloriée, et qui dut dériver de certaines traditions hiératiques, fut aussi celui qui régna dans la *peinture sur mur* de la haute époque de l'art; et c'est, suivant moi, de cette manière que la *peinture sur mur*, *τοιχογραφία*, toujours *traitée à teintes plates*, avec des couleurs distribuées systématiquement, toujours *subordonnée à l'architecture*, comme moyen de décoration, se distingua de la *peinture proprement dite*, *γραφή*, qui se proposait un but imitatif, et qui employait des instruments et des procédés tout différents[3]. Je ne puis qu'indiquer ici des idées qui seront dévelop-

[1] On peut prendre une idée de ces peintures et de la manière tout à fait conventionnelle dont les couleurs y sont distribuées, dans les planches de M. Micali, LVIII et LIX.

[2] Voyez le *Rapport* de M. Kestner, au sujet des grottes de Corneto, découvertes en 1827, dans les *Annal. dell' Instit. archeol.* t. I, p. 111, et d'autres observations du même antiquaire, publiées à l'occasion de la *Grotta Francesca*, ouverte en 1833, dans le même recueil, t. VI, p. 191.

[3] Dans la haute antiquité grecque, cette *peinture sur mur*, ne consistant qu'en simples *motifs d'ornements*, était désignée par le mot *ποικιλία*. C'est en effet le sens qu'a ce mot dans le langage attique, quand il ne s'applique pas à des *tentures*, à des *étoffes brodées;* distinction souvent difficile à faire. C'est avec cette valeur qu'il est employé dans des passages de Xénophon que j'ai déjà cités; *Memorab.* III, 8, 9; cf. *Œconom.* IX, 2 : Οὗ ΠΟΙΚΙΛΜΑΣΙ *κεκόσμηται* (*τὰ οἰκήματα*) : voyez mes *Observations sur la Peinture*, 25, 3); et, d'une manière non moins claire, non moins expresse, dans quelques textes de Platon; *Polit.* II, 373, B (t. IV, p. 100, Ast.) : Ἀλλὰ *τήν τε Ζωγραφίαν κινητέον καὶ τὴν* Ποικιλίαν, *κ. τ. λ.* Cf. *ibid.* III, 401 (156, Ast.) : Ἔστι *δέ γέ που πλήρης μὲν* ΓΡΑΦΙΚΗ *αὐτῶν, καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη δημιουργία, πλήρης δὲ ὑφαντικὴ καὶ* ΠΟΙΚΙΛΙΑ *καὶ οἰκοδομία, κ. τ. λ.* En rapprochant ces deux passages, dans le second desquels l'*art de broder*, *ὑφαντική*, est si clairement distingué de la *peinture d'ornement*, *ποικιλία*, on ne peut conserver aucun doute sur la valeur attique de ce dernier mot; et c'est cet usage attique du mot *ποικιλία*

pécs plus tard dans un travail où je traiterai de la partie technique de l'art.

Il résulte de cette distinction fondamentale, que la *peinture sur mur* ne constitua pas, chez les Grecs, une branche particulière de l'art de peindre, mais qu'elle fut, comme moyen de *coloration*, d'*enluminure*, un procédé à l'usage de la statuaire et de l'architecture, dont l'origine se liait aux traditions des arts asiatiques, et dont l'emploi fut sans doute réglé dès le principe par des conventions sacerdotales. Telle est, à cet égard, mon opinion, fondée sur tout ce que je connais de l'histoire de l'art des anciens, envisagée dans son ensemble et dans ses rapports, et non sur un seul point et dans une seule de ses applications. Par là s'explique l'extrême rareté de *peintures sur mur*, de *véritables peintures*, dans l'antiquité grecque, ainsi que l'absence même d'un mot propre à les désigner dans la haute littérature de ce peuple. Je ne sache pas, en effet, que le mot τοιχογραφία se soit produit dans cette littérature, telle que nous la possédons, avant le siècle d'Arétée, qui écrivit entre les temps de Néron et de Trajan[1], peut-être même plus tard; et c'est par une correction tout à fait arbitraire qu'on a voulu faire du peintre d'Alexandrie qui reçut à Rome, dans sa maison, le roi d'Égypte Ptolémée Philométor[2], de ce peintre nommé Démétrius par Diodore de Sicile[3], qu'on a voulu, dis-je, en faire un *peintre sur mur*[4], τοιχογράφος, au lieu d'un

qui nous explique l'absence du mot τοιχογραφία dans le vocabulaire grec de la haute antiquité.

[1] Aretæus, *de Caus. et Sign. acut. Morb.* I, 1 : Τοῖχοι λεῖοι, ὁμαλοὶ, μηδ' ὑπερίσχοντες, μηδὲ ἄχναι (χροιῇ?) μηδὲ γραφῇσι εὔκοσμοι· ἐρεθιστικὸν γὰρ ἡ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΗ. Ce passage, où le mot ἄχναι, évidemment corrompu, n'a pas encore été corrigé d'une manière satisfaisante (voy. Osann, *Kunstblatt*, 1832, n. 74, p. 294, not.), indique bien, d'après l'effet que produisait sur les sens la *peinture sur mur*, ἐρεθιστικόν, qu'il s'agissait en effet d'une *peinture à couleurs vives et à teintes plates.*

[2] Voyez plus haut, p. 310.

[3] Diodor. Sic. *Excerpt. Vatic.* XXXI, 8, p. 84, ed. Maïo.

[4] L'absence d'un mot propre à désigner cette classe d'artistes, dans la langue latine, semble prouver aussi que la *peinture sur mur* ne s'exerça que bien rarement, même chez les Romains, à une haute époque de l'antiquité. A cette occasion, je rappellerai l'inscription latine où se trouve nommé dans une longue liste d'affranchis romains, un *peintre*, qualifié *gardien de temple*, D. ARIO. PICTOR... EMA...TVS, Bianchini, *Camera de' Servi*, etc., p. 72, n° 30; car ce passage de l'inscription doit se lire ainsi qu'il suit : D. ARIO. PICTOR. [IT]EM. A[EDI]TVS (pour AEDITVVS; cf. *Camer. Sepolcr. Libert. August.* tab. IX, A, et XXXI, 1; *Monum. Papenbr.* n. XVII. p. 17; *Tabul. Antiat.* lin. 20, p. 14); et M. Welcker, qui avait lu EMATVS, *Kunstblatt*, 1827, n° 84; et l'habile antiquaire napolitain, M. Guarini, qui, citant en dernier lieu cette inscription, où il lisait : *Pictor idem ædi*, ajoutait : *Quem ego habeo pro ædium pictore, Commentar.* XII, p. 65, s'étaient jetés l'un et l'autre dans des suppositions inadmissibles, faute d'avoir consulté la copie de Muratori, qui donne en toutes lettres, *Thes.*, t. II, p. 985, 5 : D. ARIO. PICTOR. ITEM. AEDITVVS;

peintre de paysages, τοπογράφος, que porte le texte de l'écrivain antique[1].

Je n'ai que peu de chose à dire pour l'explication de notre peinture. Les deux *chœurs de Femmes*, χορὶ Παρθένων, *qui se tiennent par la main en dansant*, ὠρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες[2], rappelleraient une image

ce qui est la vraie leçon, et ce qui devrait être admis en toute assurance, même indépendamment de la copie de Muratori; Boerner ne s'y était pas trompé; voy. sa savante et curieuse dissertation *de Privileg. Pictor.*, p. 47. Il était naturel et convenable en effet qu'un *peintre* fût chargé de la *garde* et de *l'entretien* des *édifices sacrés;* de même que c'était aussi à des *peintres* que l'on confiait la *garde des pinacothèques*, dans la maison impériale. A ce titre, je considère comme un *peintre*, l'*Apollonius*, qualifié : PROC. AVG. QVI. FVIT. A. PINACOTHECIS, en l'honneur duquel fut rendu ce beau décret d'un collége d'Æsculape et d'Hygie, *apud* Morcell. *de St. Inscript.*, t. I, p. 321-24; Orell., n° 2417; et le nom de cet *Apollonius*, peintre grec, et affranchi de l'empereur, du temps de Domitien, doit encore être ajouté à la liste des anciens artistes, avec celui de notre *Arion*, employé, dans la maison d'Auguste, en cette même qualité de *peintre*. Du reste, je ne doute pas que ce dernier ne fût un *peintre sur mur*, un de ces artistes qui exécutaient des *peintures de décor* sur les murailles des temples; genre de travail qui est désigné sur une inscription de Fabretti, p. 243, n° 667, de cette manière : IN. OPVS. ORNAMENT. HS. CCCC, et plus souvent, par les mots *opus tectorium*, ainsi qu'on en a des exemples, entre autres, sur cette inscription de Gruter, p. 94, n° 11 : PODIVM. PAVIMENTA. MARM. OPVS. TECTORIVM; voy. Morcelli, *ibid.* I, 244. De là, la notion qui résulte de ce passage d'une inscription latine, *Mus. Veron.* p. CXXVI, 1 : IN. PORTICV... COLVMN. IIII. CVM. SVPERFICIE. STRATVRA. PICTVRA; de là encore, l'association qui se rencontre si fréquemment sur les marbres et même dans les textes latins, du *Pictor* et du *Tector*, c'est-à-dire des deux classes d'artistes qui *préparaient les enduits, et qui les peignaient*. On en a un exemple dans ce passage de Varron, *de R. R.* III, 2 : *Quam nec* PICTOR, *nec* TECTOR, *vidit unquam;* et quant aux inscriptions qui offrent la même association, il suffira de citer le célèbre marbre d'Antium, contenant un catalogue d'esclaves et d'affranchis de la maison de Claude, parmi lesquels figurent un *Agathopus* TECtor, un autre TECtor, *Secundus Euporianus*, à côté d'un MYRO. AUG. L. PICTOR; voyez Volpi, *Tabul. Antiat.*, lin. 22, p. 15, lin. 32, p. 17.

[1] C'est M. Osann qui, en citant le premier ce passage de Diodore, et trouvant des difficultés que je ne m'explique pas à conserver la leçon τοπογράφου, a proposé de lire, πινακογράφου, ou τοιχογράφου, sans qu'il y ait plus de raisons pour l'une que pour l'autre de ces deux corrections si opposées, et l'une et l'autre si arbitraires; voyez le *Kunstblatt*, 1832, n. 74, p. 294; et c'est M. K. Ott. Müller qui, admettant comme antique la leçon τοιχογράφος, s'est empressé d'accueillir notre *Démétrius* en qualité de *peintre sur mur*, dans son *Handbuch der Archäol.* § 182, 2, p. 192. Mais ce n'est là qu'une supposition tout à fait gratuite de la part de cet habile antiquaire; et je doute aussi que le *Théodotos*, qu'il cite comme un *artiste grec*, sur la foi de Nævius, *apud* Fest. *v.* Penis, p. 204, ed. Lindemann.; cf. *ibid.* p. 592, mérite l'honneur de figurer dans l'histoire de l'art. C'était un de ces artistes subalternes, qui peignaient des *lares dans les carrefours : Qui aris compitalibus.... Lares ludentes peni pinxit bubulo;* et ces peintres d'enseignes et de tavernes, tels que ceux dont nous voyons les ouvrages sur les murs de Pompeï, et qu'avait en vue Juvénal, *Sat.* VIII, 156-7 : *Eponam et facies olida ad præsepia pictas*, sont hors de la discussion actuelle, aussi bien que du domaine de l'art.

[2] Homer. *Iliad.* XVIII, 594. C'est aussi d'après ce passage d'Homère que Denys d'Halicarnasse a rendu compte des chœurs de danses qui

homérique, si l'exécution de cette peinture répondait à son modèle primitif; et il nous est resté, sur un beau bas-relief grec du musée de Naples, une composition du même genre, avec des figures de femmes qui se tiennent de la même manière par la main, chacune accompagnée de son nom[1]. Toutes ces femmes sont vêtues de même, c'est à savoir, d'une *tunique longue* et d'un *péplus*, qui leur enveloppe la tête et les épaules[2] : c'est absolument dans le même costume qu'est représentée la *Femme* qui pose une *couronne* sur la tête du jeune *Archémore* étendu sur son *lit funèbre :* scène principale d'un des plus beaux vases sortis en dernier lieu des fouilles de Ruvo[3]; en sorte que c'est ici un trait de costume grec représenté sur le

avaient lieu chez les Romains, à l'imitation des Grecs, dans la célébration des pompes sacrées, et particulièrement des funérailles, Dionys. Hal. *Ant. Rom.* VII, 72.

[1] Ce bas-relief votif, décrit en dernier lieu par MM. Éd. Gerhard et Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, I, 82-83, n. 275, avait déjà fourni, au second de ces antiquaires, le sujet de quelques observations, dans une *Lettera all' Abb. Maggiore*, Palermo, 1825. Mais l'importance de ce monument ne me semble pas avoir encore été appréciée comme il convenait; et c'est dans l'intention de le recommander à l'attention des antiquaires que j'en fis exécuter à Naples, en 1827, un dessin étudié avec tout le soin possible, que je me propose de publier. On y voit les *trois Grâces*, ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ, ΑΓΛΑΙΗ, ΘΑΛΙΗ, suivies de *trois Nymphes*, ΙΣΜΗΝΗ, ΚΥΚΛΙΣ, ΕΡΑΝΝΩ, et d'une quatrième figure, de plus petite proportion, nommée ΤΕΛΟΝΝΗΣΟΣ : toutes vêtues de même, et toutes traitées dans ce style archaïque d'imitation, dont les conditions véritables sont loin encore d'être déterminées avec toute la précision et toute la certitude désirables. Je réserve pour un autre travail les observations que peut suggérer ce monument sous le rapport du sujet et sous celui de l'art.

[2] C'est à peu près de la même manière que sont vêtues les femmes étrusques, dans les représentations de *pompes funèbres*, peintes ou sculptées, que nous offrent plusieurs monuments de ce peuple; voyez Micali, pl. LVII et LXVII; *Mus. Chiusin.* tom. I, tav. LIII, LVI. Ce costume avait excité l'attention de Winckelmann, qui en fit l'observation, au sujet d'une de ces figures de femmes, peinte dans un tombeau de Corneto, et qui crut trouver dans ce péplus passé par dessus la tête, l'explication de ce qui est appelé πυλεών par Pollux, V, 96; en quoi l'illustre antiquaire s'était trompé; mais non pas dans l'origine grecque qu'il attribuait à cette particularité du costume étrusque. Sur un bas-relief d'Éphèse, publié dans le *Museo Worsleiano*, tav. X, p. 35-37, édit. Milan., une *Femme*, vêtue de la même manière, est assise devant un *autel*, dans l'accomplissement d'un devoir funéraire. La *Femme voilée*, représentant une *Ombre* que Charon conduit dans sa barque, sur un bas-relief du Vatican, *Mus. P. Clem.*, IV, XXXV, offre pareillement ce costume; et je pourrais multiplier ces exemples, pour peu que cela fût nécessaire.

[3] Ce vase, dont la découverte a été annoncée dans le *Bullet. dell' Instit. archeol.* 1834, agosto, p. 165, m'a déjà fourni la figure d'*Atlas* que j'ai publiée, d'après la peinture qui orne le côté postérieur du vase, et qui représente *Hercule au jardin des Hespérides*, dans mon *Mémoire sur les représentations d'Atlas ;* voy. p. 77-8. La face principale, distribuée en trois compartiments de peintures, sans compter celui du col dont je ne m'occupe pas, offre dans le cadre du milieu un *édifice tétrastyle ionique*, au plafond duquel, ὑπω-

vase et sur la peinture de Ruvo, par des artistes d'une même école. Chacun des *chœurs* a pour *chef*, τῆς ὀρχήσεως ἡγεμών, un *Jeune homme*, vêtu d'une *tunique courte;* et l'un de ces jeunes gens joue de la *lyre à sept cordes*, qui était un instrument employé dans les *jeux funèbres*, par les Grecs, comme par les Romains[1]. Rien n'est d'ailleurs plus constant que l'usage qui se faisait de

ῥόφια, sont suspendues des *roues de char* et des *têtes de cerf*. On y voit trois personnages, dans cet ordre : *Hypsipyle*, ΗΥΨΙΠΥΛΗ, *Eurydice*, ΕΥΡΥΔΙΚΗ, et *Amphiaraos*, ΑΜΦΙΑΡΑΟΣ; en dehors, et dans la partie supérieure, sont, d'un côté, *Bacchus*, ΔΙΟΝΥΣΟΣ, *assis* sous des *pampres*, tenant une *lyre* et une *patère*, deux attributs rarement donnés aux figures de Bacchus, avec un *jeune Satyre*, debout devant lui; de l'autre, *Jupiter*, ΖΕΥΣ, *assis*, et s'entretenant avec *Néméa*, ΝΕΜΕΑ, pareillement *assise* à côté de lui; dans le plan inférieur, à gauche, *deux Guerriers*, debout en face l'un de l'autre, l'un desquels est accompagné de l'inscription : ΕΥΝΕΩΣ (sic); à droite, *deux autres Héros*, qui sont *Parthénopée*, ΠΑΡΘΕΝΟΠΑΙΟΣ, et *Capanée*, ΚΑΠΑΝΕΥΣ. C'est dans le troisième et dernier compartiment qu'est représentée la *mort d'Archémore*, dans une composition de *huit figures*. Le milieu de cette composition est occupé par le *lit funèbre*, garni de *coussins*, προσκεφάλαια (Lys. *contr. Eratosth.*, 121, 36), sur lequel est étendu le jeune *Archémore*, ΑΡΧΕΜΟΡΟΣ, enveloppé d'un *long péplus;* une *Femme*, vêtue comme il a été dit, lui pose sur la tête une *couronne de laurier*, tandis qu'une autre *Femme* debout, derrière le lit, tient de ses deux mains une *ombrelle*, σκιάδειον, déployée au-dessus du mort; de l'autre côté, est le *Pædagogue*, ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ, s'appuyant d'une main sur le *bâton recourbé*, et tenant une *lyre*, instrument des études de l'adolescence, qui pouvait avoir ici, comme *symbole funéraire*, une double intention. Cette scène principale est accompagnée, à droite et à gauche, de *deux figures;* c'est à savoir, dans la partie droite du vase, un *Homme* et une *Femme*, portant sur leur tête une *table*, chargée de *vases* de formes diverses, *hydries*, *patères*, *rhytons* et *canthares*, avec des *bandelettes* attachées; et sans doute deux figures semblables, qui se répétaient dans la partie correspondante du vase, du côté opposé; mais qui manquent dans l'état actuel du monument. J'ai dû me borner ici à une simple description de ce vase, un des plus considérables et des plus précieux à tous égards que nous possédions, et que je me propose de publier dans un nouveau recueil de monuments inédits, si les circonstances me le permettent.

[1] Dionys. Hal. *Ant. Rom.* VII, 72 : Λύρας ἑπτάχορδους. J'aurais pu ajouter les Étrusques, à en juger d'après les représentations de *pompes funèbres* sur les monuments de ce peuple, où figure le *personnage Cithariste*, Micali, tav. LV, LVIII, 2, et ailleurs. Quant à la Grèce, et à l'*emploi funéraire* qui s'y fit de la *lyre* dès la plus haute antiquité, je me contenterai de rappeler la figure d'*Homme tenant une lyre*, ἄνδρα λύραν ἔχοντα, érigée sur le tombeau de Caucon, Pausan. V, 5, 4. Il ne tiendrait qu'à nous de trouver une réminiscence de ce type sur un vase peint, du recueil de M. Maisonneuve, pl. XXXVIII, où se voit un *Vieillard chauve* et *barbu*, la tête ceinte de *laurier*, *assis* avec une *lyre* qu'il tient sur ses genoux, dans un *édicule funèbre*, ἡρῷον, qu'entourent, de chaque côté, un *Jeune Homme* et une *Femme* tenant une *bandelette déployée*. C'est tout simplement ici l'image idéale d'un *Poëte*, produite sous les traits propres à la *condition héroïque*, et non pas, comme l'a cru l'éditeur de ce vase, *Anacréon*, ou tout autre poëte célèbre. Mais je profite de cette occasion pour annoncer qu'il se trouve dans la collection de feu M. Durand, un vase, d'une fabrique ancienne d'imitation, représen-

la *lyre*, comme *symbole funéraire;* et pour n'en pas chercher des exemples ailleurs que dans la contrée même à laquelle appartient notre peinture, je rappellerai la *lyre* sculptée dans le fronton d'un *tombeau* de Canosa[1]; et le *personnage Cithariste*, qui forme le type de la curieuse médaille primitive de Tarente, et qui a rapport à la célébration des *jeux funèbres* d'Hyacinthe[2].

tant réellement *Anacréon*, *barbu* et *couronné de laurier*, debout, *jouant de la lyre*, aux sons de laquelle semblent accourir un *Éphèbe* et un *Homme*, l'un et l'autre *couronnés de lierre*. Le poëte de Téos est désigné par son nom : ANAKPEON; et c'est encore là un nom historique à joindre à ceux de Crœsus, d'Alcée, de Sappho et d'Arcésilas, qui nous sont connus par d'autres vases peints.

[1] Millin, *Vases de Canosa*, pl. I.

[2] C'est l'explication que j'ai proposée de ce type, qui a beaucoup exercé de nos jours la sagacité des antiquaires, dans mon *Mémoire sur la Numismatique Tarentine*, cité plus haut, p. 406, 1). Voy. dans les *Annal. dell'Instit. archeol.* t. II, tav. d'agg. M, 1 et 2, deux exemplaires de cette rare et curieuse médaille, publiés avec d'ingénieuses observations de M. le duc de Luynes.

FIN.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

P. 21, 1), ajoutez : Il n'est pas inutile de remarquer que, dans une glose sur ces paroles d'Aristophane, *Plut.* 997 : Τἀπὶ τοῦ ΠΙΝΑΚΟΣ, on lit : Σανὶς ζωγραφουμένη, comme équivalent de πίναξ. Tout inepte que soit cette observation du Scoliaste, concernant un *plateau* servant à porter des mets, elle n'en constate pas moins la notion vulgaire de *tableau peint* attachée à l'usage attique du mot πίναξ.

P. 22, 4) : Ajoutez ce témoignage fourni par un poëte de *l'Anthologie*, Agath. *Carm.* LXXI, *in* Brunck. *Analect.* t. III, p. 259 : Ὃς δὲ λαβὼν ψηφίδας, ὑπὲρ ΠΙΝΑΚΟΣ τε πυκάζων; cf. Porphyr. *apud* Stob. *Eclog.* II, 8, t. II, p. 368, ed. Heeren. : Ὥσπερ ἐν ΠΙΝΑΚΙ γεγραμμένα. De cet usage d'un *tableau* dans les combinaisons astrologiques dérivait l'acception du mot πινακική, comme synonyme de *généthliaque;* voyez à ce sujet Scaliger, *in* Manil. p. 99, et Saumaise, *de Ann. climact.* p. 53, sqq., qui semblaient avoir épuisé la matière; et consultez Boettiger qui a su ajouter encore ici des observations nouvelles concernant les παραπήγματα, *die Aldobrand. Hochzeit*, 27), p. 169-170.

P. 24, 1), l. 4 : δημοσίαι; lisez : δημόσιαι.

P. 25, 2), l. 8 : Ἀντιδοσ.; lisez : Ἀντιδόσ.

P. 30, not. l. 15 : *pernicillo;* lisez : *penicillo.*

P. 33, l. 4 : παρῶν; lisez : παρὼν.

P. 41, l. 1 : Ἀπέλλου; lisez : Ἀπελλοῦ.

P. 45, 2), col. 1, l. 13-14 : ξύμφερον; lisez : ξυμφέρον.

Ibid. col. 2, l. 11 : ἀνδριᾶσι; lisez : ἀνδριάσι.

P. 49, 2), ajoutez : C'est sans doute de ces *tableaux*, dont la principale des villes de l'Eubée, Chalcis, était décorée dans la plupart de ses édifices publics, qu'il est fait mention dans ce passage de Dicéarque, *in vit. Græc. ap. Geograph. gr. min.* t. II, pag. 19, ed. Hudson (t. II, p. 133, ed. Gail.) : Καὶ τοῖς κοινοῖς δ' ἡ πόλις (τῶν Χαλκιδέων). διαφόρως κατεσκεύασται, γυμνασίοις, στοαῖς, ἱεροῖς, θεάτροις, ΓΡΑΦΑΪΣ, ἀνδριάσι.

P. 50, 1), l. 4 : τι ; lisez : τί.

P. 58, 2) : Idem, *ibid.*, § 18; lisez : Idem, *pro Dom.*, § 43, III.

P. 86, 1), ajoutez : Ce qui rend cette citation d'Anaxandride plus précieuse encore, c'est que ce poëte, rhodien de naissance, mais attique par la diction, était auteur d'une comédie intitulée *les Peintres*, dont un vers est cité par Pollux, x, 59 : Ἐν Ἀναξανδρίδου ΖΩΓΡΑΦΟΙΣ : Πυξίον λαβὼν κάθου.

P. 94, 2), l. 9 : ἀῤῥητοποιοῦσα ; lisez : ἀῤῥητοποιοῦσα.

P. 107, 2), ajoutez : Il est parlé du *temple* et de la *statue de Diane*, surnommée *Alpheiaia*, dans la description de l'Élide par Pausanias, VI, 22, 5 : Ἀλφειαίας Ἀρτέμιδος ἄγαλμα ἐν ναῷ ; et le silence gardé *sur les peintures* par notre voyageur donnerait lieu de croire qu'elles avaient été enlevées de son temps. Voyez aussi, sur le mythe qui avait donné lieu au culte de cette Diane, qu'il appelle Ἀλφειώαν, les observations du Scoliaste de Pindare, *ad Nem.* I, 3; cf. Eumd. *ad Pyth.* II, 12; add. Streber. *Numismat. nonnull. græc.* p. 140.

P. 311, 1), ajoutez : Une allusion plus directe à ces *peintures* dont le temple de Delphes dut être décoré, à l'époque d'Euripide, est exprimée dans ce vers de la même tragédie, *Ion.* 247, Matth. : Δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν ΓΡΑΦΗΙ νομίζεται ; il s'agit ici d'une *peinture* relative à la *naissance d'Érichthonius*, exécutée d'après la tradition reçue, et sans doute d'après quelque modèle consacré, tel que celui que nous a conservé un beau vase peint du prince de Canino, *Monum. pubbl. dall' Instit. archeol.* tom. I, tav. x, XI; et plus tard encore, nous apprenons par le témoignage de Lucien, que ce sujet faisait partie des peintures dont on décorait les habitations de son temps, Lucian. *de Dom.* § 26, tom. VIII, p. 111, Bip.

P. 113, 2), ajoutez : Il faut encore comprendre parmi ces *trésors* de divers peuples grecs, *celui des Acanthiens*, que nous fait connaître Plutarque, au commencement de sa *Vie de Lysandre*, § 1 : Ἀκανθίων θησαυρὸς ἐν Δελφοῖς ἐπιγραφὴν ἔχει τοιαύτην · Βρασίδας καὶ Ἀκάνθιοι ἀπ' Ἀθηναίων.

P. 129, 4), ajoutez : M. Marx n'a fait, du reste, aucune observation essentielle sur ce passage de Dicéarque, dans l'édition critique qu'il a publiée du fragment ΒΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ, *apud* Creuzer. *Meletem.*, P. III, § IV, p. 186.

P. 134, 1), ajoutez : L'impression de cet ouvrage était terminée, lorsque

j'ai reçu de M. Aschik, directeur du musée de Kertch, un dessin colorié des peintures dont il est ici question, telles qu'elles se voient encore sur les planches déposées dans ce musée. J'aurai occasion de publier bientôt cet unique et précieux monument de la *peinture grecque sur bois*, dont je regrette de n'avoir pu enrichir mon livre, mais qui du moins ne restera pas perdu pour la science.

P. 141, 1), ajoutez : Au nombre des témoignages fournis par l'antiquité classique, concernant les *plafonds en bois* et les *ornements* qui s'y appliquaient, j'ajouterai la mention que nous devons au poëte Mnésimaque, des *chambres* dont le *plafond était en bois de cyprès*, θαλάμων κυπαρισσοτόφων, *apud* Athen. IX, 402, F; et surtout le trait rapporté par Plutarque, *in Lycurg.* § 13, t. I, p. 189, Reisk. : Λεωτυχίδην ἐν Κορίνθῳ δειπνοῦντα, καὶ θεασάμενον τῆς σίγης τοῦ οἴκου τὴν κατασκευὴν πολυτελῆ καὶ ΦΑΤΝΩΜΑΤΙΚΗΝ, ἐρωτῆσαι τὸν ξένον, εἰ τετράγωνα παρ' αὐτοῖς τὰ ΞΥΛΑ φύεται. Ce trait a rapport, comme on le voit, aux maisons de Corinthe ; et la citation de Mnésimaque, à celles d'Athènes ; d'où résulte, pour les maisons grecques de cet âge, une notion à peu près générale.

P. 162, 2) : C'est par erreur que j'ai attribué à M. Welcker les paroles précédemment citées, lesquelles appartiennent à M. Jacobs.

P. 164, l. 22 : τὸ; lisez : τὸν.

P. 194, l. 13, après : temple de Tyché, ajoutez : Un autre trait à peu près pareil, c'est celui qui se rapporte à l'une des peintures les plus célèbres de Parrhasius, à son *Hercule*, peint *d'après une apparition en songe :* οἷος δ' ἐννύχιον φαιλάζετο[1]. Du moins était-ce là le témoignage que le peintre avait rendu de son propre ouvrage, dans l'inscription qu'il y avait placée lui-même : Ὅθεν καὶ ἐπέγραψε τῷ ΠΙΝΑΚΙ; et de laquelle il résulte, à n'en pouvoir douter, que c'était encore un *tableau sur bois*. C'est ce que nous savons avec une égale certitude pour les autres travaux de ce grand maître, attendu que, dans les témoignages classiques qui les concernent, la mention de ces *tableaux* est toujours exprimée par le mot πίναξ. J'en puis citer pour exemple le passage de Thémistius, *Orat.* II, p. 29, ed. Petav., où il est question du *Mercure* que Parrhasius avait peint à son image : γράφειν τὸν

[1] Theophrast. *apud* Athen. XII, 543, F, t. IV, p. 520, Schw.

Ερμῆν ἐγχειρήσας, τὴν ἑαυτοῦ μορφὴν τῷ ΠΙΝΑΚΙ ἐγκατέθετο. Mais j'appelle surtout l'attention des lecteurs sur une des *Controverses* de Sénèque qui a rapport au *tableau* de *Prométhée*, peint par le même artiste et placé dans le *Parthénon* d'Athènes, *Controvers.* 34, lib. v, § 5. Le fait de la *consécration* de ce *tableau dans le temple de Minerve : Ille* TABULAM *in templo Minervæ* POSUIT; la nature de cette peinture exécutée par le procédé de l'*encaustique*, ce qui résulte des expressions grecques attribuées à l'un des orateurs : εἰ ΠΙΝΑΚΙ ΔΙΑΠΥΡΩι ζωγραφοῦντα, πάνυ πυραυνοῦντα; la manière dont un autre orateur justifie l'intention du peintre : *Lædunt rempublicam, qui diruunt templa, non qui* ornant. *Peccaverunt ergò et sacerdotes qui* TABULAM *receperunt. Quarè tamen non reciperent? Deorum* adulteria picta *sunt;* POSITÆ *sunt* PICTURÆ *Herculis liberos occidentis;* tous ces détails sont si positifs, et l'expression en est si claire, qu'il n'est pas possible de conserver le moindre doute par rapport à ce *tableau* de Parrhasius, peint *sur bois, à l'encaustique*, et consacré dans le Parthénon. Je n'en ai point fait mention dans le cours de ces recherches; et je m'étais borné à le citer dans mon mémoire *sur Atlas*, p. 17, 2), parce que je me réservais de lui accorder, dans mon *Histoire générale de l'Art des anciens*, une place proportionnée à l'importance du témoignage qui le concerne. Mais l'occasion de le signaler à mes lecteurs s'étant offerte ici naturellement, j'en profiterai pour relever, dans le travail d'un savant critique qui s'est récemment occupé de l'*encaustique*, une omission entre beaucoup d'autres qui s'y trouvent; voy. le *Journ. des Sav.*, septembre 1835, p. 543-45. Ce savant a rejeté, conformément à l'opinion de Schweighäuser, l'idée de *peinture encaustique* qu'on avait cru voir attachée aux mots ῥαβδίον διάπυρον, employés dans un passage de Plutarque, *de ser. Num. vindict.*, t. VIII, p. 246, Reisk. Mais, sans parler de plusieurs motifs qui s'opposent à son interprétation, et qui seront exposés ailleurs, que répondra ce critique au passage de Sénèque, qu'il n'a certainement pas connu, et où l'idée de *peinture encaustique* se trouve exprimée d'une manière si positive, à l'aide du même mot dont s'est servi Plutarque, εἰ ΠΙΝΑΚΙ ΔΙΑΠΥΡΩι ζωγραφοῦντα? J'ajouterai encore ici une autre rectification qui me concerne moi-même, et qui a rapport à ce *tableau* de *Prométhée;* c'est que des peintures du même sujet devaient être assez communes dans l'antiquité grecque,

sans doute d'après le modèle qu'en avait laissé Parrhasius, puisqu'il en est question dans un fragment de Ménandre, qui répond tout à fait à la description de Sénèque, *Fragm. Fabul. incert.*, n. VI, p. 193, ed. Meineck. : Προσπεπατ]αλευμένον ΓΡΑΦΟΥΣΙ τὸν Προμηθέα; cf. Bentley. *Emendat. ad h. l.* p. 522. Il fallait donc que Ménandre eût vu plus d'une de ces peintures de *Prométhée cloué sur son rocher,* tel que l'avait peint Parrhasius; et j'avais conséquemment eu tort de réduire à ce seul ouvrage de Parrhasius les représentations de ce sujet qui avaient pu exister dans la Grèce, à la belle époque de l'art, et dans son principal siége, à Athènes. Je me borne ici à des indications qui seront développées ailleurs.

P. 198, 2), col. 2, l. 8, ajoutez : Libanius parle aussi des *sujets de bataille* qu'il était d'usage de peindre de son temps dans les maisons de son pays, et qui se peignaient certainement *sur mur;* voy. *Declamat.* t. IV, p. 1021-22, ed. Reisk.; et ce pouvait être là une tradition de l'antiquité asiatique, attestée par un autre écrivain du même âge et du même pays, Amm. Marcellin. XXIV, 6, 3 : *Gentiles* PICTURAS *per omnes partes ædium ostendens,... Nec enim apud eos* PINGITUR *vel fingitur aliud præter varias* CAEDES *ac* BELLA.

P. 249, 1), corrigez Ἀναίδεια, et ajoutez : Pausanias, I, 28, 5, n'a parlé que d'un *autel,* βωμός, de cette divinité allégorique, qui serait plutôt l'*Impudence* que l'*Impudeur.*

Même page, 3), col. 2, l. 17, par Aristophane, ajoutez : dans une pièce portant ce titre, dont un fragment est cité par Athénée, XII, 525, A, t. IV, p. 450, Schw.

P. 257, 2), col. 1, l. 23, ajoutez : γεγηπὸν κώρβιν, *apud* Athen. X, 456, D.

P. 259, 5), ajoutez : Rapprochez de ce trait l'usage des Sybarites rapporté par Athénée, XII, 519, C, t. IV, p. 429, Schw., en ces termes : Εἰς τὰ τῶν ΝΥΜΦΩΝ ἄΝΤΡΑ τῶν Λουσιάδων, διέτελουν μετὰ πάσης τρυφῆς, κ. τ. λ.

P. 286, l. 21, tetines; lisez : teintes.

P. 294, l. 16, après : PICTARVM *ornatu,* ajoutez : Plus tard encore, un trait intéressant du règne de Titus nous fournit la même preuve; c'est Suétone qui le rapporte en ces termes[1] : *Urbis incendio,... prætoriorum suorum* ORNAMENTA *operibus ac templis destinavit.*

[1] Sueton. *in Tit.*, § 8.

P. 295, l. 6, après : *marbres divers*, ajoutez : Mais voici l'indication la plus formelle et la plus authentique qui nous reste à cet égard, telle qu'elle résulte d'une inscription, malheureusement très-mutilée aussi, appartenant à une ville antique de l'Ombrie, Carsulæ[1]; on y lit, lign. 3 et suivantes :

.....oRNAM.AD.SILVANVM[2].....
.....cONSVMMAVIT.AEDEM.A(POLLINIS)..
....(CONSU)MMAVIT.TABVLAM.NEMES(IS).....
.....TIRONIANO.SVPERPOSVIT.....

Il n'est pas douteux que, dans cette énumération de travaux publics dus à la munificence d'un riche citoyen, il ne soit question d'un *tableau peint* de *Némésis*, consacré dans un *temple d'Apollon*, et placé sans doute au-dessus d'un meuble, désigné sous le nom de *tironianum*, mot nouveau dans le vocabulaire latin, dont je n'ai pas en ce moment à rechercher la signification précise[3].

P. 327, l. 18, ajoutez : Effectivement, ce ne fut pas seulement à Rome, mais dans le reste de l'Italie, où la même passion pour le même genre de spectacles s'était répandue, avec l'imitation des mœurs romaines, que des *tableaux de Gladiateurs*, produits à cette occasion, furent exposés dans les édifices publics, à la décoration desquels ils contribuaient d'une manière plus ou moins durable. Nous en avons la preuve par une curieuse inscription de Bénévent, où il est dit qu'un citoyen de cette ville *avait construit la basilique où furent placés les* TABLEAUX *des jeux de Gladiateurs dont il avait donné la représentation au*

[1] Don. *Inscript.* cl. II, p. 59, n° 3, avec cette observation de Gori : « Tabula Nemesis, ut arbitror, pieta fuit; nam pictis tabulis templorum parietes decorabantur. »

[2] Sous ce nom de *Silvanum*, j'entends une *fontaine* dont la *décoration*, oRNAMentum, pouvait être dans le goût de celles de Pompeï, avec incrustations de coquillages; voy. plus haut, p. 394. Le mot le plus habituellement employé en pareil cas était *Silanus*, Cels. *de Medic.* III, 18 : *etiam aliquid ad somnum* SILANUS *juxtà cadens;* et nous possédons une inscription antique qui nous offre la même expression : SILANVM. PECVNIA. SVA. FECIT, Labus, *Ara antica scoperta in Hainburgo*, p. 29; et *Mus. di Mantov.* t. II, p. 305. Mais on disait aussi en pareil cas *Silvanus;* voy. la *note* de Dacier, *sur* Festus, *v.* Tullios, p. 724, ed. Lindemann. : « Glossæ *Silvanos* legunt, in quibus Silvanus exponitur κρουνός. »

[3] Je me borne à citer ici le vase peint publié par M. Micali, tav. CIII, n° 1; des détails plus étendus seraient superflus en cet endroit.

peuple. Ce fragment mérite, à cause de son importance, d'être rapporté ici, tel qu'il se lit dans le recueil de Doni[1] :

IDEM BASILICAM IN QVA TABVL(AE) MVNE
RIS AB EO EDITI POSI(TAE) SVNT CONSVMMAVIT.

La même inscription est reproduite avec plus d'exactitude et dans toute son intégrité, par l'auteur des *Antiquités de Bénévent*[2], qui s'est seulement trompé en interprétant TABVLAE par *bas-reliefs*, quand il s'agissait de *tableaux*.

P. 347, l. 4, ajoutez : C'est aussi ce qui résulte, et d'une manière bien plus expresse encore, pour une époque plus récente, où la pratique de la peinture sur mur avait dû devenir si familière aux Romains, du trait de la vie de Maximin, rapporté en ces termes par son biographe[3] : *Jussit* TABULAS PINGI, *ità ut erat bellum ipsum gestum, et* ANTE CURIAM PROPONI, *ut facta ejus* PICTURA *loqueretur; quas quidem* TABULAS *post mortem ejus senatus et* DEPONI *jussit et* EXURI. Le fait est si positif, et le témoignage est si formel, qu'il ne saurait rester le moindre doute sur cet emploi de *tableaux peints* pour en décorer les édifices publics, à Rome même, du temps de Maximin, c'est-à-dire, vers l'an 236 de notre ère; et la même notion, reproduite en termes équivalents par Hérodien[4], justifie tout à fait l'idée que nous nous sommes formée, d'après le témoignage de cet historien, des *peintures* du portique de Septime Sévère.

P. 358, l. 13, après : *aux murailles*, ajoutez : Mais je ne sache pas qu'il nous reste à cet égard une notion plus authentique que celle du *portrait* d'Élagabale, *peint par lui-même*[5], *en pied, dans son costume sacerdotal,*

[1] *Inscript. antiq.* cl. IV, n° 68, p. 154.

[2] De Vita, *Antiq. Benevent.* XXVI, 8, t. I, p. 273. L'inscription se lit encore, d'après le témoignage de l'auteur, écrivant et vivant sur les lieux : *sub arcu Pontis Leprosi.*

[3] Jul. Capitolin. *in Maximin.* I, § 12, t. II, p. 34. Cf. Casaubon. *ad* Spartian. *in Pescenn.* § 6, t. I, p. 656.

[4] Herodian. VII, 2, § 15, t. III, p. 603-604, ed. Irmisch. : ΓΡΑΦΗΝΑΙ *κελεύσας, μεγίσταις* ΕΙΚΟΣΙΝ ΑΝΕΘΗΚΕ *πρὸ τοῦ βουλευτηρίου.... τὴν δ'* ΕΙΚΟΝΑ *ὕστερον καθεῖλεν ἡ σύγκλητος.*

[5] Le dernier éditeur d'Hérodien, adoptant l'interprétation du mot *γράψας* suivie par Schweighäuser et par la plupart des éditeurs, a cru qu'il s'agissait ici d'un *portrait* exécuté *par l'ordre de l'empereur*, et non *de sa propre main*. Mais aucun de ces savants ne s'était souvenu qu'Élagabale s'exerçait à peindre, et qu'entre autres traits d'extravagance dont il affligea l'humanité, il avait la manie *de se peindre* lui-même dans le costume des plus viles professions. C'est ce que nous apprend son biographe latin, Lamprid. *in Heliogabal.* § 30, t. I, p. 867-

avec son dieu Soleil à ses côtés; lequel *portrait,* envoyé à Rome, dut y être *placé au milieu de la curie, à l'endroit le plus élevé,* précisément *au-dessus de la statue de la Victoire,* afin d'y recevoir les *vœux* et les *supplications* des Romains [1]; car le témoignage de l'historien est clair et formel sur tous ces points [2].

P. 364, 2), ajoutez : Mais le témoignage le plus positif et le plus grave à cet égard est celui-ci d'Hérodien, concernant Septime Sévère, II, 9, § 5 : Ἀνέπειθε δὲ αὐτὸν ΟΝΕΙΡΑΤΑ, . . . χρησμοί τε καὶ ὅσα εἰς προγνωσιν τῶν μελλόντων σύμβολα φαίνεται. . . τὰ μὲν οὖν πολλὰ. . . δημοσίαις ΑΝΕΘΗΚΕΝ ΕΙΚΟΣΙΝ. Ces dernières expressions de l'auteur ne laissent aucun lieu de douter qu'il ne s'agisse ici de *tableaux peints,* exécutés *d'après les songes* de l'empereur, et *consacrés* dans des *édifices publics.*

P. 365, 4), ajoutez : Comme il est très-important pour l'objet de mes recherches d'établir de la manière la plus positive le sens des mots πίναξ et πινάκιον, employés *exclusivement* pour désigner des *peintures mobiles,* c'est-à-dire, *sur bois,* j'ajouterai ici quelques autres exemples de cet usage attique des mots en question, pour exprimer toute sorte de *tables* ou de *tablettes* propres à recevoir des inscriptions; car il est évident que, l'idée de *meuble,* d'*objet mobile,* étant inséparable de ces sortes de *tables,* la même idée devra être nécessairement aussi attachée aux *tables peintes* désignées par le même mot; et toutes les arguties qu'on voudrait élever contre cette acception seraient en pure perte.

8 : PINXIT *se ut* cupediarium, *ut* seplasiarium (h. e. παντοπώλης sive ῥωποπώλης, Hesych. *h. v.*), *ut* popinarium, *ut* tabernarium, *ut* lenonem; et dès lors, on conçoit qu'il ait pu et qu'il ait dû *se peindre* en *prêtre* du dieu Soleil. Du reste, je ne propose pas de comprendre Élagabale parmi les peintres de l'antiquité romaine, comme l'a fait Boerner, *de Privileg. Pictor.* p. 58. La liste des anciens artistes s'enrichirait peu d'un pareil nom; et néanmoins, ce trait d'Élagabale, qui lui est commun avec Néron, n'était pas indigne de trouver place dans l'histoire de l'art.

[1] A cette occasion, je rappelle le passage si curieux de la lettre de Pline le jeune à Trajan, où il est question du *portrait de l'Empereur* exposé à la vénération publique *parmi les images des Dieux de l'empire, Epistol.* X, 97 : *cùm* IMAGINI TUAE, *quam propter hoc jusseram cum simulacris numinum afferri, thure ac vino supplicarent.*

[2] Herodian. V, 5, § 11-12, t. III, p. 146-148, ed. Irmisch. : ΕΙΚΌΝΑ *μεγίστην* ΓΡΆΨΑΣ *παντὸς ἑαυτοῦ, οἷος προϊών τε καὶ ἱερουργῶν ἐφαίνετο, παραστήσας τε ἐν τῇ* ΓΡΑΦΗΙ *τὸν τύπον τοῦ ἐπιχωρίου θεοῦ, ᾧ δὴ καλλιερῶν ἐγέγραπτο, πέμψας τε εἰς τὴν Ῥώμην, ἐκέλευσεν ἐν τῷ μεσαιτάτῳ τῆς συγκλήτου τόπῳ ὑψηλοτάτῳ τε τὴν* ΕΙΚΌΝΑ ΑΝΑΤΕΘΗΝΑΙ *ὑπὲρ κεφαλῆς τοῦ ἀγάλματος τῆς Νίκης.*

Aristophane se sert en plusieurs endroits du mot πινάκιον, pour désigner les *tablettes* dont on se servait à Athènes, à divers usages politiques et judiciaires; par exemple, *in Av.* 450 : Περγράφωμεν ἐν τοῖς ΠΙΝΑΚΊΟΙΣ; et *Vesp.* 167 : ΠΙΝΆΚΙΟΝ τιμητικόν; cf. Schol. *ad h. l.;* Polluc. VIII, 16; Phot. *Lexic.* c. 433. Le même écrivain connaissait l'emploi du mot πίνακες, dans le sens de *tablettes à écrire*, *Thesmoph.* 705; et dans celui de *plateaux de table, Plut.* 997 : Τἀπὶ τοῦ ΠΊΝΑΚΟΣ τραγήματα; et s'il ne l'a pas proféré dans celui de *tableaux peints*, c'est que l'occasion ne s'en est point offerte dans le petit nombre de pièces que nous possédons de ce poëte, dont le langage est si riche, et le théâtre réduit aujourd'hui à si peu de chose. Or, dans toutes ces acceptions diverses d'un même mot, l'idée fondamentale de *meuble*, résultant de la *matière* même, le *bois*, dont ces *tablettes* étaient faites, se retrouve aussi positivement que dans l'emploi du mot πνακηδὸν, *Ran.* 845, interprété comme il l'est par le Scoliaste : Πινακίδες δὲ, αἱ μεγάλαι ΣΑΝΊΔΕΣ τῶν πλοίων, κ. τ. λ., et dans celui du mot πινακοπώλης, *Av.* 14. C'est toujours la même idée qui se reproduit dans les passages de Démosthène où figurent les mots πίναξ et πινάκιον, par exemple, *in Orat. adv. Leochar.* p. 1091, 6, Reisk. : Εἰς τὸν Ὀτρυνέων ΠΊΝΑΚΑ τὸν ἐκκλησιαστικόν; cf. *ibid.* 16; et *adv. Makart.* p. 1055, 16; *de Reb. in Chersonn.* p. 96, 23 : ΠΙΝΆΚΙΟΝ μικρόν; sur quoi un Scoliaste, après avoir rapporté ce qui se lit dans Harpocration, au *mot* πινάκια, cite comme synonymes de ce mot les termes que voici : δέλτος, σχεδάριον, πυξίον. On ne saurait donc mettre en doute que, dans l'usage attique, les mots πίναξ et πινάκιον, quand ils se disaient de *peintures*, n'aient signifié proprement et exclusivement des *peintures mobiles*, conséquemment *sur bois;* c'est le sens qu'ils ont dans Æschyle, *Suppl.* 466; dans Isocrate, περὶ Ἀντιδόσ., § 2; dans les poëtes attiques, qui nous tiennent lieu des orateurs; témoin Anaxandride, *apud* Athen. VI, 227, B; et chez d'autres poëtes de la plus haute époque, tels que Simonide, *Carm.* LXIII : tous passages déjà cités dans cet ouvrage, 210, 3), et 407, 4); 25, 2); 86, 1), et 444; 408, 6); et à l'appui desquels je puis produire encore ce témoignage de Platon, qui ne laisse aucune incertitude, *de Republ.* VI, E, t. VII, p. 103-

57.

104, Bip. : Ἀλλὰ δὴ τίνα λέγεις τρόπον τῆς διαγραφῆς; λαβόντες, ἣν δ' ἐγὼ, ὥσπερ ΠΙΝΑΚΑ, πόλιν τε καὶ ἤθη ἀνθρώπων, κ. τ. λ.

P. 392, 5), l. 15, κατεσκευάζετο; lisez : κατεσκευάζετο.

P. 406, 2), ajoutez : Une indication du même genre nous est donnée par un autre monument de l'art, par un bas-relief grec, transporté de l'Asie Mineure au musée de Leyde, où il doit se trouver aujourd'hui. Voici de quelle manière cette particularité est décrite dans le *Mus. Papenbroch.* n. 46, p. 38, cur. Oudendorp. : « A tergo apparent « sex columnæ, et in superiore parietis parte quinque TABULAE, « quarum figuræ non amplius satis claræ sunt. »

P. 409, 1), ajoutez : C'est d'ailleurs ce qui résulte du témoignage exprès de Pollux, x, 14, 58 : Καὶ ΠΙΝΑΚΙΔΑΣ δ' ἂν εὕροις ἐν ταῖς Φιλυλλίου Πόλεσι·..... ὁ δὲ ἑνὼν τῇ ΠΙΝΑΚΙΔΙ κηρὸς, ἢ μάλθη.

P. 422, 1), ajoutez : C'est d'un *pavé en stuc, κονίαμα,* qu'il s'agit dans ce passage d'Athénée; et c'est de la même expression que se sert Diodore de Sicile pour désigner les *pavés en stuc, κονιάμαλα,* des maisons de l'île de Malte, v, 12, t. III, p. 274, Bip. : τάς τε οἰκίας ἀξιολόγους καὶ κεκοσμημένας φιλοπόνως γίσσοις καὶ ΚΟΝΙΑΜΑΣΙ πειτλότερον.

P. 431, 2), ajoutez : D'après des renseignements exacts que je reçois en ce moment de M. Aschik, directeur du musée de Kertch, ce vase, représentant les *trois Parques*, avec leurs attributs, et avec des traces de *peinture à la cire* dans les vêtements des figures, a été transporté à Saint-Pétersbourg, où il se trouve déposé actuellement au palais de l'Hermitage. M. Aschik m'adresse en même temps le dessin d'un autre vase récemment découvert dans un de ces tombeaux grecs de Panticapée, vase d'un style excellent et d'une conservation parfaite, où les *figures jaunes*, sur *fond noir,* offrent des *vêtements coloriés* en *bleu* et en *vert,* avec les *chairs blanches* et avec des ornements *dorés en relief,* dans le goût des plus beaux vases de Nola. Voilà donc encore un autre monument de la *Céramographie grecque*, exécuté dans le style de notre charmant vase de Salamine, et probablement de la même époque, mais non pas de la même fabrique attique *à fond blanc*, qui se retrouve à l'extrémité du vaste domaine de la civilisation grecque, au fond de la mer Noire; et c'est dans un tombeau de la colonie milésienne de Panticapée que se rencontre un

vase qu'on pourrait croire sorti d'une des plus belles manufactures de Nola.

P. 437, l. 1, sur le mot τοπογράφος, ajoutez la note qui suit, et qui a été omise par inadvertance :

C'est de cette *peinture de paysages*, τοπογραφία, qu'il faut entendre le passage de Vitruve que je vais rapporter textuellement, VII, 5, 2 : *Ambulationes verò propter spatia longitudinis varietatibus* TOPIORUM *ornarent, ab certis* LOCORUM *proprietatibus* IMAGINES *exprimentes ;* PINGUNTUR *enim portus, promontoria, littora,.... Sed hæc quæ ex* VERIS REBUS *exempla sumebantur,* NUNC *iniquis moribus improbantur. Nam pinguntur* TECTORIIS *monstra.* Cf. Plin. XXXV, 10, 37 : Ludio *Divi Augusti ætate, qui* PRIMUS *instituit amænissimam* parietum picturam, *villas et porticus, ac* TOPIARIA *opera, lucos, nemora*, etc. En rapprochant ces deux passages, comme l'a fait Schneider, *ad* Vitruv. *Comment.* II, 1, 54-55, on conçoit très-bien *en quoi* consistait la *peinture de paysages*, telle qu'elle s'exécutait *avant* l'époque de Vitruve, contemporain de Ludius, et quelle devait être celle dont l'invention, attribuée par Pline à Ludius, excitait les plaintes de Vitruve. Notre Démétrius, cité par Diodore en qualité de τοπογράφου, était un *paysagiste* de l'ancienne école ; et nous connaissons par les peintures d'Herculanum et de Pompeï le goût de la nouvelle. On doit croire d'ailleurs qu'il y eut dans la Grèce antique, à la belle époque de l'art, de ces *peintres de paysages*, τοπογράφοι ; c'est ce qu'à défaut de témoignages positifs, tels que celui de Platon, *in Crit.* p. 107, C ; voy. plus haut, p. 22, 1), on pourrait inférer du double titre de la comédie d'Anaxandride, *apud* Polluc. X, 59 : ἐν Ἀναξανδρίδου ΖΩΓΡΑΦΟΙΣ ἢ ΓΕΩΓΡΑΦΟΙΣ ; et c'est surtout ce qui résulte, à n'en pouvoir douter, de l'existence de toute une classe de peintres *scénographes*, puisque cette *peinture de sites, de lieux, de paysages* enfin, faisait nécessairement partie de la *scénographie*.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES,

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE.

A

Agathopus, artiste grec employé à Rome, 391.

Agrippa ; son goût pour les *tableaux* de l'école grecque, 43, 346.

Alcibiade ; sa maison peinte par Agatharque, 73, 2), 392, 6). — *Deux* de ses *portraits* peints par Aglaophon, et placés dans les Propylées d'Athènes, 220.

Ambracie ; *tableaux* qui en sont enlevés par M. Fulvius, 50-51. — Discussion élevée à ce sujet dans le sénat romain, d'où il résulte que c'étaient bien des *peintures sur bois*, 119-123. — Image d'*Ambracie captive*, destinée au triomphe du vainqueur, 120, 315, 345.

Amulius, artiste romain, qui peignit dans la *Maison dorée* de Néron, 70, 355, 2).

Antiochus Gabinius, peintre grec de l'école de Sopolis, 340, 2).

Antiphile ; ses peintures à Rome, 61.

Apelle ; son défi avec Protogène, 11, 20. — Ses *tableaux* enlevés par Auguste, 60-61. — Exposition publique qu'il faisait de ses ouvrages, 85. — *Tableaux* de ce peintre consacrés dans le temple d'Esculape à Cos, 97 ; — dans des temples ou édifices publics de Pergame, de Smyrne et d'Éphèse, 98 ; — d'autres transportés à Rome, 60-61.

Apollon *lycien ;* son simulacre à Argos, 89. — *Pythien ;* son temple à *Pergame*, orné de *tableaux*, 98 ; — à *Delphes*, décoré de peintures, 110, 113, 444 ; — tapisseries sacrées, déposées dans les *trésors*, 111, 113 ; — à *Sparte*, *tableau* suspendu qui s'y voyait, 409 ; — à *Phylæ*, dans l'Attique, orné de la même manière, 410, 2) ; — à *Carthæa*, dans l'île de Céos, pareillement, 400, 3), 4) ; — à *Rhégium*, renfermait une suite de dix-neuf *tableaux*, 104, 1) ; — à *Carsulæ*, *tableau* de Némésis qui s'y trouvait, 448 ; — à *Rome*, orné de *tableaux grecs*, 34.

Apollonius, peintre grec, affranchi de la maison impériale, 438, 4).

Arabesques, 131.

Arbres ; leur culte dans la haute antiquité asiatique ; tradition qui s'en est conservée dans l'antiquité grecque et romaine, 404-406.

Ario, peintre grec, employé à Rome, 438, 4).

Aristide ; son *tableau* représentant un combat contre les Perses, 187. — Un de ses *tableaux* transporté de Thèbes à Pella en Macédoine, 34. — Un autre, placé à Rome dans le temple d'Apollon, envoyé chez un peintre pour être nettoyé, *ibid.* — Ses *tableaux* du genre de la *Pornographie ;* voyez ce mot.

Artémon ; ses peintures à Rome, 61.

Artistes grecs, employés aux travaux d'art, et en particulier à ceux de la peinture qui s'exécutaient dans le Latium, 269-270 ; — et à Rome, 308-310 ; voyez Agathopus, 391 ; Antiochus, 340, 2) ; Apollonius, 438, 4) ; Ario, *ibid.* ; Damophilus et Gorgasus, 278-292 ; Démétrius, 310, 438, 3), 453 ; Dionysius, 329 ; Lala, 339 ; Métrodore, 309 ; Myron, 391 ; Sopolis, 340, 2). — *Artistes romains*, auteurs de peintures de temples ou de grands édifices ; voyez Amulius, 355 ; Euporianus,

439; Fabius Pictor, 275-277; Pacuvius, 311; Venustus, 391.

Atelier du peintre; son mobilier, 24, 30. — Représenté dans une peinture d'Herculanum, 29, 4), et 375, 5); — sur un fragment de peinture de Pompeï, 375, 2); — sur une peinture de manuscrit, *ibid.*

B

Bacchus; son temple à Athènes, décoré de peintures, 175.

Barthélemy (L'abbé); son opinion sur les peintures d'Euphranor, citée, 189; — sur celles du Lycée d'Athènes, 191; — sur un *tableau* de Zeuxis, 171.

Boettiger, l'antiquaire de notre âge qui a le plus approfondi les questions relatives à l'histoire de la peinture des anciens, 6 et *pass.* — Erreur qu'il a commise au sujet de Polygnote, en ne le comprenant pas parmi les peintres à l'encaustique, 178. — Son opinion sur les peintures de Panænus, dans le temple de Jupiter, à Olympie, 200.

Bordure, cadre, en bois ou *en métal, margo,* 354. — Servant à encastrer dans le mur des peintures sur verre, ou des plaques de crystal, gravées en creux et dorées, 386. — Cercle d'or mis à des portraits peints en médaillon sur verre pour les insérer dans le mur, 389.

C

Canacé; peinture sur mur qui la représente, 398-9.

Capanée, peint sur mur dans un temple d'Ardée; de quelle manière, p. 87, note.

Cénotaphe construit en bois peint, 134, 1); 426, 4).

César (J.); son goût pour les *tableaux* de l'ancienne école grecque, 347, not.

Chevalet, en grec *κιλλίβας* ou *ὀκρίβας*, 25.

Cicéron; *tableaux sur bois* qu'il recherchait pour l'ornement de sa *villa,* 67-68. — Son témoignage sur les peintures enlevées ou convoitées par Verrès, en Sicile; d'où il résulte qu'il n'existait, à sa connaissance, de ces peintures que *sur bois,* ou *sur étoffe,* 58-60.

Cimon, de Cléones; peinture qu'il exécuta sur une porte de temple, 124.

Cléagoras; peintre grec, omis dans les catalogues d'artistes, 194. — Ses peintures au Lycée d'Athènes; voyez *Lycée* et *Songes.*

Concours de peinture dans la Grèce antique, 84.

Copie peinte d'une antique statue en bois, retrouvée par Onatas, 175.

Corinthe; *tableaux* qui en sont enlevés par Mummius, servant de tables à jouer aux soldats romains, 33, 52, 106. — *Tableau des Hiérodules consacré* dans le temple de Vénus, à Corinthe, 106, 211, 408-409, 6).

Cydias; son *tableau* des *Argonautes,* porté à Rome, et placé d'abord dans la *villa Tusculana* d'Hortensius, puis dans le *portique de Neptune* bâti par Agrippa; exemple de l'emploi que ces *tableaux* grecs reçurent à Rome, 43, 346.

D

Damophilus et Gorgasus, peintres et sculpteurs sur argile, 278. — En quoi consistaient leurs travaux de peinture et de plastique exécutés à Rome, dans le temple de Cérès, 279. — Si c'étaient des *peintures sur mur,* ou des *ouvrages d'argile coloriée,* 279-280; voyez *Plastique coloriée.* — Ces travaux de peinture pouvaient n'être que des peintures d'ornement, 290.

Démétrius, artiste alexandrin, établi à Rome, 310; — *peintre de paysages,* 428, 3), 453.

Diane; son temple, à Ephèse, renfermait une *galerie de tableaux,* 95-97, 176; — en Élide, orné de *tableaux consacrés,* 106, 107, 444; — en Locride, avec *peintures sur mur,* 204; — à Stymphale, avec plafond orné de figures sculptées et peintes, 135.

Dionysius, de Colophon, peintre de l'ancienne

école grecque, peignit sur une porte de temple, 124. — Autre artiste grec, peintre de portraits, établi à Rome, 339.

Divination par les songes, *ὀνειροκριτική*; voyez *Songes*.

Dioscures (Temple des), à Athènes, décoré de peintures, ouvrages de Micon et de Polygnote, 174.

Dorothée, son *tableau* peint pour remplacer un *tableau* d'Apelle dont le bois était attaqué par la carie, 61.

E

Édilité, à Rome, servait d'occasion pour l'exposition publique de peintures grecques, 66-69, 323.

Emblèmes ou *symboles*, figurés sur des *Hermès*, 129; — peints sur *navires*, 225; — sur *boucliers*, 236.

Empédocle (prétendu temple d'), à Sélinonte, 16. — Ce que l'on doit penser de la restitution qui en a été proposée, 17, 1), 392, 1).

Encaustique, voyez *Peinture*.

Érechtheion, ou *temple d'*Érechthée, à Athènes, décoré de *peintures sur bois*, 183-188.

Érétrie; statues et *tableaux d'ancien style grec*, qui en furent enlevés par T. Quinctius Flamininus, 49.

Esculape; ses temples généralement remplis de *tableaux consacrés* et de *tablettes votives*, 210-211, 4), 329-330, 1), 364, 410, 4). — Son temple, à Athènes, décoré de peintures, 175. — Celui de Côs renfermant une galerie de *tableaux*, 97.

Euphranor; ses *tableaux consacrés* dans le temple d'Éphèse, 96; — ses peintures au portique du Céramique, à Athènes, 189-190.

Euporianus, artiste romain, connu par une inscription latine, 439.

Expositions de tableaux chez les anciens, 85; — et à Rome, à l'occasion de l'*édilité*, 66-69, 323; — du *triomphe*, 323, 446-447.

F

Fabius Pictor; ses peintures *sur mur* dans le *temple de Salus*, à Rome, 275-277.

Faim personnifiée (La); *tableau* qui la représentait, suspendu près du trône du Dieu, dans un temple d'Apollon, 409-410, 1).

G

Galeries de tableaux, voyez *Pinacothèques*.

Gladiateurs (tableaux de), 327, 448.

H

Héraclide, peintre de vaisseaux, 225.

Hermann (God.); son opinion au sujet de la peinture sur mur, 5, 32, 73, 75, 124. — Insuffisance de son travail, en ce qui concerne l'appréciation des textes de Pausanias, 6, 32, 145, 175, 176, 177. — Son indécision, au sujet de quelques passages du même auteur, peu fondée, 181, 202. — Erreur qu'il a commise dans l'explication des mots *ἐν πίνακι τελείῳ*, 183-186.

Héroon, rempli de *tableaux consacrés*, 411. — Celui de Lycus, à Athènes, orné du *portrait* de ce héros, peint sur *tablette de bois*, 412, 1).

Hittorff, architecte; son système au sujet de la peinture sur mur, erroné par l'exagération qu'il y a mise, 4, 1). — Sa restitution du prétendu temple d'Empédocle, 16, 17, 1), 392, 1).

I

Iacchus (Temple d'), à Athènes; on y plaçait des *tableaux peints* servant à la divination par les songes, 193-194.

Images peintes de *villes* ou de *peuples conquis*, 303, 315; — de *Fleuves* et de *Montagnes personnifiés*, 316-317; voyez Ambracie, Sy-

RACUSES, et au mot *Simulacrum*. — Se plaçaient à la façade des maisons romaines, 344. — *Images des ancêtres;* de deux espèces, 335, suiv. Voyez *Imagines*.

Incrustations; d'*ornements d'ivoire* dans les portes des temples, 125, 3); 126, 1); — de *gemmes*, 141, not., 322, 374, 1); — de *crystal* et d'*ambre*, 372, 3); — de bas-reliefs d'*argent*, d'*ivoire*, de *verre*, de *mosaïque*, 138-139, 1); voyez ces mots. — *Incrustations* en *pâtes de verre colorées*, 130, 1); — ont donné naissance à la *mosaïque en relief*, 394.

Ivoire; usage qui s'en fit pour la décoration des édifices et des meubles, 371, suiv., 373, 4). — *Bas-reliefs d'ivoire incrustés* dans les *murs*, 372; 1); — dans les *meubles*, les *siéges*, les *portes*, les *soffites*, 372, 5), 373, 1), 2). — *Tablette d'ivoire* servant à peindre, 29, 4), et 375, 3). — *Tablettes d'ivoire mobiles*, formant caissons dans le plafond, 374, 1). — *Dorure* appliquée à l'*ivoire*, 375, 1). — Preuves de la *peinture sur ivoire*, 375-377; — *à l'encaustique*, avec le *cestrum*, 377, 9); — monument qui s'en est conservé, 378, 2). — Peinture *au pinceau* sur *ivoire*, trouvée récemment à Pompeï, 378, 3), 379, 1). — Diverses opérations de la *sculpture en ivoire*, 376, 4). — *Figurines d'ivoire* coloriées et dorées, 304, 316, 3), 375, 1), 377, 1), 5), 6). — *Artistes* en *ivoire*, 371, 1).

J

JUNON; son *temple*, à Élis, avec plafond richement décoré, 135, 2); — avec collection de *portraits consacrés*, 217, 2); — à Samos, renfermait plusieurs *galeries de tableaux* ou *pinacothèques*, 94. — De quelle nature étaient ces *tableaux consacrés*, à en juger par celui de Mandroclès, 93; — et par la peinture que Chrysippe avait supposée, 94-95, 253-254. — JUNON *Lacinia*, à Crotone; son temple décoré d'une suite de *tableaux* peints par Zeuxis, entre lesquels se distinguait celui d'Hélène, 103, 2); 170, 7); 207-208; — à Rome, dans les portiques d'Octavie, orné de *peintures sur mur*, relatives à son culte, 296-297.

JUPITER, *Sauveur;* son temple, au Pirée, renfermait sous ses petits portiques une *galerie de* superbes *tableaux*, 108, 176; — *Olympien*, à Athènes; son temple orné de peintures de Phidias, 172-174, 207; voyez PHIDIAS. — A Olympie; son temple renfermait des peintures de Panænus; de quelle nature étaient ces peintures, 199-200. — Son temple, à Rome, dans les portiques d'Octavie, orné de *peintures sur mur*, 296-297.

L

LALA; ses *portraits* peints pour l'iconographie de Varron, 339. — Bas-relief où l'on a cru la reconnaître, *ibid.*, 1); — peignait au *cestrum* et au *pinceau*, 30, note, et 377.

Lesché, de *Sparte*, 77-78; — de *Delphes*, décoré de *peintures* de Polygnote, lesquelles devaient être *sur bois*, 179, 208.

LUCULLUS; peintures et statues qu'il enlève de la Grèce pour son triomphe, 54. — Ouvrages de l'art grec qu'il emprunte à Mummius, pour la consécration d'un temple, à Rome, 66, 323, 4).

Lycée d'Athènes, décoré de peintures représentant des apparitions en songe, ouvrages de Cléagoras, 190, 193-194.

M

MANDROCLÈS, architecte; *tableau* représentant le passage du Bosphore par l'armée des Perses, qu'il consacra dans le temple de Junon, à Samos, 93.

MARCELLUS; *tableaux* qu'il enleva de *Syracuses*, envoyés à Rhodes, à Samothrace, et le reste consacré à Rome, dans le temple de l'Honneur et de la Vertu, 48, 101, 195, 293. —

Son triomphe, orné d'une image peinte de *Syracuses captive*, 303-304, 315.

Métrodore, peintre athénien, employé à Rome à peindre le triomphe de P. Émile, 309.

Menuiserie chez les Grecs, 28.

Micon; ses peintures en commun avec Polygnote, 146, 174, 175.

Minerve; sa *figure, peinte en pied* sur les portes des villes, 127. — Son *portrait peint*, exposé, dans un temple de Tégée, sur un lit sacré, 222. — *Poliade*, son temple à Athènes; voyez Érechtheion. — *Aréa*; son temple, à Platées, orné de peintures d'Onatas et de Polygnote, 180.

Mosaïque; employée d'abord à la décoration du pavé, dans le goût de celle du plafond, 136-137, 140, 392; — s'introduit avec un certain luxe dans le siècle qui suivit celui d'Alexandre; exemples qu'on en connaît par l'histoire de l'art, 392. — *Pavé en mosaïque* représentant toute l'*Iliade*, 139. — *Mosaïque en relief* produite par le progrès du luxe dans les temps romains, 393; — née de l'*incrustation* en pâtes de verre colorées, 394. — *Bas-reliefs en mosaïque* encastrés dans le mur, 394, suiv. — Analogie de cette pratique avec celle de *l'insertion* dans le mur de *tableaux peints* et de bas-reliefs d'argile coloriés, *ibid.* — Fragments antiques de ce genre que nous possédons, 395-396. — la figure d'*Espérance*, *ibid.*, et 427-430; — l'*Hercule au jardin des Hespérides*, 395-396, et 428-429; — les *Trois Heures* de Pompeï, 429.

Müller (K. Ott.), un des premiers antiquaires de notre âge, souvent cité, 180, 181, 185, 198, et passim.

Myrrha; peinture sur mur qui la représente, 400.

N

Néron. *Tableaux* et *statues* qu'il fit enlever dans la Grèce, 62. — Son *portrait colossal sur toile*, 333. — Sa *maison dorée*, 373-374.

Niche, réceptacle à figures, 167, 4); — à livres, 340, 1).

Nicias; ses *tableaux* enlevés par Auguste, 61; — l'un d'eux encastré dans la curie d'Auguste, 349, 3). — Son *tableau* de *Némée* expliqué, 406, 3). — Ses peintures du tombeau de Tritæa, 424-427.

P

Pacuvius; ses peintures au temple d'Hercule, 311.

Parrhasius; ses peintures licencieuses, 255-257; voyez *Pornographie*; — son *tableau* d'*Hercule*, 445; — de *Prométhée*, peint à l'*encaustique*, 446.

Parthénon d'Athènes, décoré de *peintures votives* et particulièrement de *portraits* d'hommes célèbres, 175, 219, 221, 446.

Pasiphaë; peinture sur mur qui la représente, 399. — Autres monuments cités à l'appui, *ibid.* 3), 4).

Pausias, peintre de l'école de Sicyone, 42. — Ses deux *petits tableaux* placés dans le tholos d'Épidaure, 137. — Ses *peintures de plafond, sur bois*, formant *caissons*, 138-141.

Pauson, peintre de l'ancienne école attique. Sur la nature et le style de ses *tableaux*, 84, 1). — Sur sa fécondité, 86, note.

Peintures grecques, s'exécutaient généralement sur *tables de bois*, qui s'appliquaient aux murailles, 9, 10, 83, 97, suiv., 123-124, 161; voyez γραφή et πίναξ. — *Table de bois* préparée à cet effet et trouvée à Herculanum, 29. — Matériel de la peinture antique, 24, suiv.; voyez *Atelier*. — De l'enlèvement et du transport des peintures grecques dans l'antiquité, 46, suiv. — Preuves matérielles qu'elles étaient *sur bois*, *ibid.* et 56, 57, 67. — Peintures grecques appliquées sur le mur, voyez Thésée (Temple de), *Portiques*, *Pœcile*, *Tableaux*, *Vides*. — Exemples de cette pratique à Rome fournis par le code des lois romaines, 346, 1), 352, 2); — connus par les monuments : 1° dans la *Villa Tusculana* d'Hortensius, 43, 346; 2° dans le *Portique de Neptune*, *ibid.*; 3° dans les *Septa* d'Agrippa, 346; 4° dans le *Porticus Septimiana*, 347;

5° dans les *Thermes* d'Agrippa, 347-348; 6° dans la *Curie* d'Auguste, 349-350. — Peintures trouvées en cet état à Pompeï et dans d'autres villes de la Campanie, 353-354, 2). —Peintures grecques *sur mur*, dans les maisons attiques du temps d'Alcibiade, 73, 2), 392, 6); — et de Diogène, 393. — Peinture sur mur trouvée à Égine, 260; — transportée de Lacédémone à Rome, 67, 75; — seul exemple, connu par l'histoire, d'une pratique d'une difficulté extrême, 78-80; — dans les tombeaux grecs et étrusques, où elle s'exécutait à teintes plates, 437; — comme une branche de l'architecture, et consistant uniquement en motifs d'ornement, 437-8. — Peinture de *meubles sacrés*, 197, 2); — de *boucliers*, 236; — de *vaisseaux*; en quoi consistait, 225; — s'exécutait à l'encaustique et à la cire, 226; — de *paysages*, 437, 453; — de *genre obscène*, voyez *Pornographie*; — *à l'encaustique*, sur *portes*, 129; — sur *tablettes de bois*, pour *portraits*, 212-213, 3), 243-246, 359; — sur *vases d'argile*, voyez *Vases*; — sur *ivoire*, voyez *Ivoire*; — sur *verre*, voyez *Verre*; — sur *ardoise* trouvée à Cortone, 72; — sur *marbre*, telle que celle des métopes des Propylées, 290-291. — *Peintures romaines*, 269, suiv. — Celles des temples de Cæré, d'Ardée et de Lanuvium, 269. — En quoi consistaient ces peintures *sur mur*, 270-273. — S'il y en eut dans les temples de Rome durant les deux premiers siècles de sa fondation, 274; — celles du *temple de Salus* par Fabius Pictor, exécutées sur mur, 275-277; — du *temple de Cérès*, voyez Damophilus; — du *temple de l'Honneur et de la Vertu*, rebâti sous Vespasien, 293; — des temples de Junon et de Jupiter, aux portiques d'Octavie, exécutées *sur mur*, 295-297; — du temple d'Hercule au Forum Boarium, où il reste incertain si elles étaient *sur mur* ou *sur bois*, voyez *Temples romains*. — *Peintures romaines sur bois*, exécutées à l'occasion de l'édilité, de la célébration des jeux publics, des funérailles, de la consécration des temples, 323, suiv.; — surtout à l'occasion des *triomphes*, voyez ce mot; — de *bûchers*, 324-326, 333; — *sur toile*, de sujets judiciaires, 331-332; — de *portraits*, tels que celui de Néron, 333; — *sur étoffes*, 343, 4); — telles que celles de la *Mappa*, 356, 3); — sur *ivoire*, voyez ce *mot*; — sur *verre*, voyez ce *mot*.

Péplus panathénaïque, orné de figures brodées à l'aiguille, 197-198.

Pergame; *tableaux* qui y furent *recueillis* par Attale, 58; — *enlevés* par l'ordre de Néron, 62.

Phèdre; peinture sur mur qui la représente, 400. — Vases peints, bas-reliefs et autres monuments du même sujet, cités, 401.

Phidias; ses *peintures* dans l'*Olympieion* d'Athènes, 172. — Preuves qu'elles étaient *sur bois*, 174, 207.

Philostrate (L'ancien). Les *peintures* qu'il a décrites existaient en réalité, 160. — Preuves qu'elles étaient *sur bois*, 161-163.

Pinacothèques dans la Grèce, 70, 94, 98, 104, 113, 116, 176; — à Rome, 338-341.

Placage ou *revêtement en bois* et *en métal*; pratique dérivée de l'antiquité asiatique, 346, 4); — suivie dans l'antiquité grecque, 425, 2), 3), 4). — Usage qui s'en fit à Rome en lames de bronze, d'argent et d'or, 374; — en *plaques* de *verre*, voyez ce mot; — chez les Étrusques, pour revêtir des tombeaux en lames de bronze, 424. — Exemples de la même pratique dans la Grèce et à Rome, 425; voyez aux mots Πλάκες, *Crustæ*.

Plafonds (Peinture de), 130, suiv. — Sculptures de *plafonds*, 133; — dans des temples grecs, 135. — *Plafond* de la *tente* de Ptolémée Philadelphe, orné de *caissons peints*, 140. — *Peintures* de *plafond* de Pausias, 138-141.

Plastique coloriée; travaux antiques qu'on en a recueillis, 281, suiv. — Vases d'argile peints à la cire, 284, 452. — Ouvrages de Chalcosthène au Céramique d'Athènes, 285. — Fruits et poissons modelés en terre et peints par Posis, *ibid.* — Ouvrages d'argile peints à l'encaustique dans les thermes d'Agrippa, *ibid.* — Bas-reliefs peints, 289.

Pœcile d'Athènes, nommé d'abord Πεισιανάκτειος, 151-152; — preuves que les peintures de

Polygnote et des autres maîtres, employées à la décoration de ses murs, étaient *sur bois*, 153, suiv., 156, 175, 179; — *portraits* d'hommes célèbres qui y furent placés plus tard, 159, 3), 233, 3); — de *Sicyone*, orné de *tableaux* de même nature, 203; — de *Lacédémone, ibid.*; — d'*Olympie, ibid.*

Polémon, auteur d'ouvrages célèbres et techniques sur les *tableaux de Sicyone*, 40, 2), 254, 1); — et de la Grèce entière, 94, 2); — sur *ceux des Propylées* d'Athènes, 177, 4), 221, 2), 228, 232; — sur le *Pœcile de Sicyone*, 203, 1); — cité encore pour d'autres ouvrages sur l'art, 104, not., 185, 2), 201, 1).

Polygnote, peintre de l'ancienne école attique, compris parmi les maîtres qui peignirent *à l'encaustique*, 178. — Ses *peintures sur bois*, au *temple de Thésée*, 146, 175; — au *Pœcile* d'Athènes, 150, 175, 179; — au *Lesché* de Delphes, 179, 208; — au *temple de Minerve Aréa*, à Platées, 180; — *sur mur*, à Thespies, 181, 199. — Un de ses *tableaux* transporté à Rome, 183.

Pompeion d'Athènes, décoré de *portraits peints* d'hommes célèbres, 175, 221.

Pornographie; s'exerçait sur des sujets sacrés, et ses travaux se dédiaient dans les temples, 248, suiv.; 446. — Témoignages, à cet égard, d'Aristote, 249; d'Aristide, 253; de Sénèque, 446. — Consistait en *tableaux sur bois*, 253. — Exemples de ce genre de peinture, 253, suiv. — Le *tableau* de l'invention de Chrysippe, à Samos, cité, 94-95, 253-254; — ceux d'Aristide, de Nicophane ou Chæréphane, de Pausanias ou Pausias, 254; — ceux de Parrhasius, 255; — l'*Atalante* et l'*Archigallus*, 256. — Les *tablettes éphésiennes*, 257. — Les *tablettes* des courtisanes, 258-9, et 378, 1). — *Tableaux* licencieux placés dans les habitations particulières, à Athènes, 258; — et ailleurs, 261. — S'inséraient dans les murs, 262; — ou se suspendaient au haut de la muraille, 262-263, 267-268. — Ne s'exécutaient point *sur mur*, même à Rome, du temps de la république, 264. — Témoignages, à ce sujet, de Properce, 264; — d'Ovide, et d'autres poëtes contemporains, 265; — de Plaute et de Térence, 266. — Peintures de ce genre, *sur verre*, dans la chambre d'Horace, 265, et 387-8; — *sur bois*, dans l'appartement de Tibère, 256, 265-266.

Portes de temples, peintes par Cimon de Cléones et Dionysius de Colophon, 124; — avec des *ornements* plaqués ou incrustés, 125, suiv.; avec *inscriptions* sur *tablettes de bois* attachées, 368, 1); — de *villes*, avec l'image peinte de Minerve, 127; — de *maisons particulières*, avec morceaux de peinture encaustique enchâssés, 128-129.

Portiques publics, en Grèce, ornés de peintures; celui du Céramique, à Athènes, 146, 175, 188; — de Polémarque, à Phlionte, peint par Sillax de Rhégium, 201; — de l'Altis, à Olympie, 202; — d'Élis, décoré de *portraits* d'hommes célèbres, 218; — de Naples, avec les peintures *enchâssées* décrites par Philostrate, 160, suiv. — *Portiques publics*, à Rome, remplis de *tableaux* enlevés à la Grèce, 62. — Celui de *Septime Sévère*, décoré des *tableaux* de ses *victoires*, 323, 344, 449.

Portraits de *personnages historiques*. I. *Grecs* : Exposés dans les lieux publics, ou consacrés dans les temples, 208, suiv. — Généralement sur *tablettes de bois, suspendues*, 210-211. — *En pied*, peints *sur bois*, 213-214; — tels que ceux des vingt-sept rois ou tyrans de la Sicile, 215; — des tyrans de Sicyone, 216; — des personnages célèbres, dans un portique d'Élis, 218; — des jeunes filles qui avaient remporté le prix de la course olympique, dans un temple d'Élis, 217; — des poëtes comiques, dans le Pompeion d'Athènes, 221; — des Thesmothètes, dans la Curie d'Athènes, 233; — des hommes célèbres d'Athènes, aux Propylées, 219, 220, 221; — des rois de Messénie, dans un temple de Messène, 234. — *Portraits* dédiés à Vénus, tels que ceux des *Hiérodules*, de Corinthe, 106, 211, 408-409, 6); — de la belle Kallô, 211; et de Thymarète, *ibid.*, 4). — Placés dans des appartements privés, tels que ceux de personnages mythologiques, à Sparte, 212,

262 ; — ou dédiés dans des monuments héroïques, tels que celui du héros Lycus, à Athènes, 412, 1). — *Portraits* de *Divinités*, telles que *Koré*, à Éleusis ; *Minerve Aréa*, à Tégée ; *Sosipolis*, à Élis, 222 ; *Hercule*, à Rhodes, 445. — *Portraits* de princes ou de personnages célèbres, grecs ou étrangers, tels qu'*Alcibiade*, 220 ; — *Alexandre*, remplacé par la tête d'*Auguste*, 61 ; — *Amasis*, 209 ; — *Antigone*, peint de profil, 237 ; — *Antinoüs*, 357 ; — *Aratus*, 217 ; — *Arimnestus*, 241 ; — *Aristrate*, 37-38, 216 ; — un *Athlète vainqueur*, 177, 233 ; — *Corinne*, 233 ; *Héliodore*, 221 ; — *Isocrate*, *ibid.* ; — *Leosthène* et ses enfants, 219 ; — le poëte *Musée*, 177 ; — l'historien *Phylarque*, 225 ; — *Sappho*, 213, not. ; — *Sophocle*, 159, 233 ; — *Thémistocle*, 219 ; — *Timothée*, 412, 2). — *Portraits de face*, 235, 3). — *Portraits* des *défunts*, *peints* sur *tablettes de bois*, et placés sur le cercueil des momies égyptio-grecques, 243-6. — *Portraits* des *auteurs célèbres*, placés dans les pinacothèques de Rome, 338 ; — et dans les bibliothèques publiques ou particulières, 340-341. — II. *Portraits romains* ; deux classes de ces sortes de *portraits*, 335 ; — généralement exécutés *sur bois*, *à l'encaustique*, jusque dans la dernière époque de l'empire, 359. — *Portraits* de *Triomphateurs*, *en pied*, tels que ceux de M. Fulvius Flaccus et de L. Papirius Cursor, 336 ; — ordinairement placés dans l'*atrium* des maisons romaines, 342. — *Portraits* de *personnages politiques*, exposés en public, 358, 1). — *Portraits* d'*écrivains célèbres*, peints *sur bois*, dédiés dans les bibliothèques de Rome, 338-340 ; — sur *peaux*, placés à la tête de leurs manuscrits, 341. — *Portraits* des *empereurs*, exposés en public dans les temples ou les curies, parmi les images des Dieux, 356-357 ; — tels que ceux de *Tibère*, 357, 2) ; — de *Trajan*, 450, 1) ; — d'*Élagabale*, peint par lui-même, 449-450 ; — *encastrés* à la façade du palais impérial, 358-359 ; — *enchâssés* en de *petits boucliers*, 356, 1) ; — peints ou brodés sur étoffes, 356-357, 3). — III. *Portraits sur boucliers*, 234-236 ; — généralement peints ou sculptés *de face*, 237. — Se plaçaient *à la frise* ou *sur les colonnes* des temples, 238. — S'insséraient *dans le mur*, comme les *masques* ou *têtes de face*, en bronze ou en marbre, 239 ; — *dans une niche* ou dans une *armoire*, 241-242 ; voyez Ὁπλοθήκη. — Se peignaient de proportion plus forte que nature, 240. — En médaillon, *sur verre*, 237, 389 ; voyez *Verre*. — IV. Peintres grecs de *portraits* établis à Rome ; voyez Dionysius, Lala, Sopolis.

Propylées d'Athènes, décorés de peintures, 175, 176, 178, 208 ; — et en particulier de *portraits* d'hommes célèbres ; voyez *Portraits*. — Renfermaient des *tableaux* de Protogène ; voyez Polémon, Protogène ; — et d'autres maîtres, 232. — *Métopes* de la frise des Propylées, avec peintures d'ornement sur marbre, 290-291.

Protogène ; d'abord *peintre de vaisseaux*, 224. — Son *Ialysus*, *tableau sur bois*, 35, 41, 232, 2). — Ses peintures aux Propylées, 227. — — En quoi elles consistaient ; — le *Paralus*, *héros* attique, et non *vaisseau*, 228-229 ; l'*Hémionide*, ou la *Nausicaa*, héroïne grecque, et non *vaisseau*, 229-230. — *Portraits* peints par Protogène, 233. — Ceux des Thesmothètes, *ibid.*

Prytanée d'Athènes, décoré de statues de héros et d'hommes célèbres, 175.

S

Sacrifice (Scène de), de l'âge héroïque, représentée sur fragments de vase peint, 401 et suiv.

Samos (Temple de Junon, à) ; voyez Junon, *Pinacothèques*.

Samothrace (Temple des Cabires, à), rempli de *tableaux votifs*, 100-101.

Scylla, héroïne grecque mythologique ; peinture sur mur qui la représente, 399-400.

Sicile ; peintures qu'elle renfermait ; voyez

Agrigente, Syracuses, Marcellus, Verrès.

Sicyone ; *tableaux* de son école, 35, suiv. ; — envoyés en Égypte, 36-40 ; — achetés et enlevés par Scaurus, 41-42, 54 ; voyez Polémon, *Pœcile, Portraits.*

Sillax, de Rhégium, peintre de l'ancienne école ; voyez *Portiques.*

Smyrne ; son *Odéon* renfermait un *tableau* d'Apelle, 98, 5).

Songes (Divination par les) ; s'exerçait la plupart du temps au moyen de *petits tableaux peints,* 193, 364. — *Tableaux peints* d'après un *songe,* 194, 222, 445. — *Tableaux* représentant les *songes* de Septime Sévère, exposés en public, 450.

Sopolis, artiste grec, établi à Rome, où il tenait une école de peinture, 340, 2) ; voyez *Portraits.*

Sosipolis, génie national des Éléens, *peint* d'après une apparition en songe, 194, 222.

Statues en bois, peintes, 15 ; — de style égyptien, ou réputé tel, 89 ; — de style grec primitif, 403 ; — *coloriées* ou *peintes,* avec *dorure* et *vernis ;* témoignages à ce sujet, 412-415. — Celles de Praxitèle, auxquelles le peintre Nicias avait mis la main, 288. — La *Bacchante* de Scopas, *ibid.* — La *Diane* d'Herculanum, 412-415.

Stylopinakia, tableaux insérés *dans les colonnes ;* exemple que nous en fournit un temple de Cyzique, 142-144, 162, 181, 258-259.

Syracuses ; *tableaux* qui en furent enlevés par Marcellus, 48, 101, 105 ; — par Verrès, 58, 105, 215 ; — distribués en divers lieux, à Rhodes et à Samothrace, 101-102 ; — placés, en guise d'*ornements,* dans le temple de l'Honneur et de la Vertu, à Rome, 293. — *Image de Syracuses captive* portée au *triomphe* de Marcellus ; voyez Marcellus, *Triomphes.*

T

Tableau, tableaux ; voyez Ἀνάθημα, Πίναξ, Πίνακες, Στυλοπινάκια ; voyez aussi Agrigente, Ambracie, Corinthe, Pergame, Sicyone, Syracuses, Tarente ; — *votifs ;* voyez Samos, Samothrace, Esculape, Vénus, *Pinacothèques, Pornographie, Temples ;* — *consacrés,* à divers titres, *dans les temples,* 93-115 ; — particulièrement dans ceux d'Apollon ; voyez ce mot. — *Tableaux choragiques,* 195. — *Tableaux grecs,* servant à la décoration dans les temples ou les édifices publics de Rome ; exemples cités d'après des inscriptions latines, 294, 295, 447 ; voyez Ambracie, Corinthe, Sicyone, Syracuses ; — employés à l'ornement des *villa* et des *prétoires,* 294, 447 ; voyez Agrippa, J. César, Cicéron ; — mis *en loterie* par Auguste, 351, 2) ; — distribués par Néron, dans la célébration des jeux, 352, not. — *Tableaux romains ;* de *villes conquises ;* voyez Ambracie, Syracuses, *Triomphes ;* — de *batailles,* et d'*événements militaires,* 304. — Celui de la *Prise de Messine, exposé* dans la curie Hostilia, 305 ; — de la *Victoire Asiatique* de L. Scipion, *placé* dans le Capitole, 306 ; — de la *Conquête de la Sardaigne, dédié* dans le temple de Matuta, *ibid. ;* — du *Banquet de Bénévent,* dans le temple de la Liberté, 307 ; — de la *Prise de Carthage, exposé* sur le Forum, 311-312. — *Tableaux* exécutés à l'occasion de *Triomphes,* 303, suiv. ; 312-314 ; — de P. Émile, 308 ; — de Scipion Asiatique, 312 ; — de Pompée, 319-320 ; — de J. César, 320-321 ; — d'Auguste, 322 ; — de Corn. Balbus, 322 ; — de Germanicus, 317, 322 ; — de Vespasien, 323 ; — de Septime Sévère, *ibid. ;* — de Maximin, 447. — *Tableaux de Gladiateurs,* 327, 448.

Tables, tablettes, voyez Πίνακες, Πινάκια ; — de diverses sortes et de différentes matières, qui *s'appliquaient sur le mur,* ou *s'y encastraient,* 363, suiv. — *Tables, tablettes votives,* de bronze, de marbre et de bois, 363 ; — exécutées à l'occasion de *songes,* voyez ce *mot ;* — relatives aux *guérisons,* voyez Esculape ; — aux *oracles,* 364, 1) ; — aux *fastes,* 364, 5) ; — aux *vœux publics,* 367 ; — aux *triomphes, ibid.* — *Tables, tablettes* de *bronze,* avec *inscriptions historiques,* et *sénatus-consultes,* 366 ;

— *diplômes impériaux*, 369; — *concessions de patronage* ou *d'hospitalité*, 369, 1); — *actes divers de l'autorité publique*, 369, 5). — *Tablettes* de *bois*, avec *décrets politiques*, 365, 4); — d'*ivoire*, voyez ce *mot*; — de *verre*, voyez ce *mot*. — *Tables, tablettes peintes, suspendues* aux *arbres sacrés*, 23, 3), 403-405; — servant à la *divination* par les *songes*; voyez *Songes*; — aux *oracles*, 22; — avec *images* et *inscriptions* relatives à des *victoires* dans les *jeux publics*, 406-407; — consacrée à cette occasion par Simonide, 407, 3); — représentée à la même intention sur *tableau* de Nicias, 406, 3); — sur médailles grecques, 407, 1). — *Tables, tablettes, géographiques*, 22, 364; — *astrologiques*, 22, 4), 443.

Tapisseries brodées avec *figures* ou *portraits*, 111, 3), 113, 2); — conservées dans les temples, 103-104, 3); voyez Apollon, *Portraits*.

Tarente; *tableaux détachés* de ses édifices publics par les soldats de Fabius et laissés sur place, 49, 104.

Temples grecs, renfermaient en général très-peu de peintures sur mur, 18, 115-118; — encore moins de ces peintures représentant des traits puisés dans le mythe de la divinité locale, à l'exemple des sculptures coloriées des temples de l'Égypte, 18; — exceptions à cet usage; voyez Thésée (Temple de); Junon et Jupiter (Temples de); — n'étaient le plus souvent ornés que de *tableaux peints sur bois*; voyez *Tableaux*, Apollon, Bacchus, Diane, Esculape, Junon, Jupiter, Minerve, Vénus, Héroon, Parthénon, *Plafonds, Portes, Portraits, Vides*. — *Temples romains*, ornés de *tableaux grecs*; celui d'*Apollon*, 34; — de *Cérès*, 292; — de l'*Honneur* et de la *Vertu*, 293, 298; — de *Vénus Génitrix*, de la *Concorde*, de *J. César*, 61; — de *Felicitas*, 66, 323, 4); — avec *peintures* exécutées, soit *sur mur*, soit *sur bois*; — celui de *Salus*, 275-277; — de *Cérès*, 278, suiv., 292; — de l'*Honneur* et de la *Vertu*, 293, 298, suiv.; — où l'on recherche si ce temple antique est celui qui s'est conservé dans l'église chrétienne de S. Urbano, et où l'on se prononce pour la négative; — de *Junon* et *de Jupiter*, aux portiques d'Octavie, 295-297; — de *Matuta*, 306; de la *Liberté*, sur l'Aventin, 307; — d'*Hercule*, au Forum Boarium, 311; — de *Marica*, 318; — de *Vertumne et Consus*, 336.

Thémistocle; son *tableau choragique*, 195-196. — Son *portrait* consacré par ses enfants, 219. — *Peintures* qu'il fit exécuter dans le *Télestérion* de Phlyê, 196.

Théodore; sa *guerre de Troie* peinte en une *suite de Tableaux*, 61.

Thésée (Temple de), orné de peintures, ouvrages de Micon et de Polygnote, 146, 175. — Ces *peintures* étaient *encastrées dans le mur*, 148-150. — Traces de peintures chrétiennes qui s'y sont conservées, 303, 1).

Tombeaux grecs, de forme ronde, 418, 4); — *peints* avec des *ornements*, 422-423, 3). — *Tombeaux attiques*; de quelle manière étaient généralement décorés, du temps de Solon, et plus tard, sous Démétrius de Phalère, 422-423. — Ceux de Sicyone, comment construits et décorés, 166, 1), 423, 3); — celui de *Xénodicé*, avec *tableaux rapportés dans le mur*, 164-166, 423-424; — celui de *Telestès*, peint *sur mur*, par Nicomaque, 166, 1). — *Tombeau* à *Tritæa*, en Achaïe, construit en marbre blanc, et *revêtu* de peintures de Nicias, 424, suiv.; — en quoi consistaient ces peintures, 426-427. — En Asie Mineure, avec *renfoncements* pratiqués à la façade, pour y insérer des *plaques de métal* ou des *tableaux peints sur bois*, 425-426. — *Tombeaux étrusques*, revêtus de lames de bronze, 424; — grecs et étrusques, *peints sur mur*; dans quel système, 434, suiv. — Exemples qu'on en connaît, 435-436. — Celui de *Ruvo*, orné à l'intérieur d'une *peinture sur enduit* représentant une *Danse funèbre*, 436, suiv.

Trésors des temples grecs, 111, 113, 2), 444.

Triomphes romains (Tableaux de); voyez *Tableaux*; — *Triomphes* (Inscriptions de), sur *tablettes de bois*, fixées dans le Capitole, 313-314, 367; — ou sur les *portes des temples*, 368, 1). — *Peintures* et autres ouvrages de l'art grec, qu'on y faisait figurer, 49, 51, 53, 54.

V

Vases d'argile, *peints à la cire, à l'encaustique*, 284, 431. — Celui du baron Pisani décrit, 430-434; — *peints* aux *six couleurs*, tels que le vase attique de Salamine, 415, suiv.; — et un autre vase de Panticapée, 452; — *attiques*, à *fond blanc*, 417, 3); — d'Archémore, décrit, 440-441, 3); — d'Anacréon, cité, 441, 1); — de *verre*; voyez ce mot.

Vénus; ses temples ornés de *peintures votives*, 210-211; — à Corinthe, renfermant un *tableau* des *Hiérodules*, 106, 211, 408-409, 6); — à *Athènes*, un *Amour couronné de roses*, *peint sur bois* par Zeuxis, 169-170.

Verre; sa fabrication ancienne en Phénicie, 379, 1); — en Perse, 379, 2); — en Égypte, 379, 3). — S'introduit à Rome, vers la fin de la république, 380. — L'emploi qui s'en fit en *tablettes*, pour le *revêtement* des *murs* et des *plafonds*, 380, 2); 381, 2), 3), 4); — en *plaques*, pour la scène de Scaurus, 384, 1); — pour les *pavés*, 384, 2), 3); — en *morceaux* de petite dimension, *incrustés* dans le mur, 382, 1). — *Peinture sur verre*; ses divers procédés, ses divers monuments, 383-387. — *Bas-reliefs* en *verre colorié*, 385. — *Plaques de verre peint* en *émail*, avec *couleurs* imprimées *à l'encaustique* dans les traits gravés en creux, 386; — avec bordure de bronze, pour être *enchâssées* dans le mur, *ibid.* — *Vases de verre* peints avec couleurs appliquées au pinceau, 387. — *Peintures* licencieuses *sur verre*, encastrées dans la chambre d'Horace, 387-388. — Médaillons de *verre peint* avec *portraits*, 237, 389; — entourés d'un cercle d'or, pour être encastrés, 389. — *Artistes en verre*, *Speclarii*, *Vitrarii*; voyez ces mots.

Verrès; nombreux *tableaux* qu'il enleva en divers endroits de la Grèce, et de la Sicile, 56, 66, 95, 105. — S'il y eut, dans le nombre, des *peintures sur mur*, 58-60; question résolue négativement.

Vides ou *enfoncements*, pratiqués dans les parois des temples pour y encastrer des peintures; exemples qu'on en connaît au temple de Thésée, à Athènes, 148-150, 303; — à un temple antique de Rome, maintenant l'église de S. Urbano, 301-303. — *Enfoncements* pareils, pratiqués, à la même intention, soit à l'intérieur, soit au dehors des tombeaux grecs; voyez *Tombeaux*.

Z

Zeuxis; son *tableau* d'*Hélène*, 85, 170; — de l'*Amour*, 170; — de la *Centauresse*, 54, 4); 171. — *Suite de tableaux* qu'il exécuta pour la décoration du temple de Junon Lacinia, près de Crotone, 103, 2); 207-208; voyez *Concours*, Junon.

INDEX

DES PRINCIPALES EXPRESSIONS TECHNIQUES, GRECQUES ET LATINES, EMPLOYÉES OU EXPLIQUÉES DANS CET OUVRAGE.

Ἀβάκια, 184, 2).
Ἀβακίσκοι, 139, 2); 184, 2); 392, 4).
Ἄγαλμα, ἀγάλματα, 138, 1); 139, 403, 404, 408, 3), 4); 412, 3); 413, 3); — ξύλινα, 226, 3).
Ἀνάγραπτα σχήματα, 259, not.; voyez Σχήματα.
Ἀναγράφειν, ἀναγράφεσθαι, 410, 4).
Ἀνάθημα, 18, 45, 48, 49; — Ἀναθήματα, 48, 2), 49, 53, 4); 55, 2); 93, 96, 97, 99, 101, 2); 107, 3); 114, 121, 1); 179, 220, 3).
Ἀνάκειται, 154, 1); — ἀνάκειται πρὸς τῷ τοίχῳ, 218, 2).
Ἀνδριάντες, 323-324, 4).
Ἀνθέμιον, 419, 2).
Ἄντρον δωδεκαμήχανον, 259-260.
Ἄξονες, 23-24, 368, 3).
Ἀφροδίτης τρόποι, 258; cf. Μηχάναι, Σχήματα, Veneris figuræ, 258, 3); 259.

Βαφεῖς (ἀγαλμάτων), 412, 3).

Γράμμα, γράμματα, peinture, 20, 253; — ἐφέσια, 257; — ἐν γράμματι, 252, 2).
Γραπτὰ ζῶα, 408; — φατνώματα, 140; — γραπτοὶ τύποι, 289; — γραπτὸς τύπος, 422, 3); — ἐν σκυταλίοις γραπτοῖσι, 257, 2). — Γραπτὸν κύρβιν, 447. — Γραπτὸν εἶδος θεοῦ, 274. — Γραπτὴ εἰκών; voyez Εἰκών.
Γραφή, γραφαί, signification de ces mots, 20; en quoi ils diffèrent de πίναξ et πίνακες, 30, suiv.; voy. ces mots. — Γραφή pour Πίναξ, 33, 1); 35, 2); 41; 44, 2); 45, 1), 3); 85, 1); 107, 2), 3); 175, 6). — Γραφαί, synonyme de Πίνακες, 22, 1); 44, 3); 106, 2); 169; 320; 321; 323, 2). — Γραφαὶ δημόσιαι, 323, 2); — εὐδοκίμοι, 106, 2); — εἰς ἄκρον ἐκπεπονημέναι, 47, 2), 105. — Ποικίλαι, 325. — Ποικίλας γραφάς, 168. — Γραφαὶ ἐπὶ τοίχῳ et ἐπὶ τοίχου, 145; — ἐπὶ τῶν τοίχων, 180; — ἐντοίχιοι γραφαί, 204; 276-277; cf. τοίχοις ἐγγράφειν, 199; — τοίχοις ἐγγράφοντες, 206. — Γραφαῖς καὶ τύποις, 47, 1). — Γραφή, Γραφαί, peinture, peintures, en général, 103; 132; 138, 1); 154, 3); 175; 176; 179; 196, 2); 198; 199; 200; 201, 1), 2); 249; 252, 2); 253; 393. — Γραφαί, mot employé en toute occasion par Pausanias, 31-32; la plupart du temps, pour Πίνακες; preuves fournies par des passages d'Hérodote, 99-100; de Lucien, 22, 1), et 44, 3); de Philostrate et d'Athénée, 45, 2); de Dicéarque, 44; de Diodore de Sicile, 47, 2), et 105; de Plutarque, 50, 1); 52, 4); 54, 2); 55, 2); de Polybe, 51, 2), et 122, 1); de Strabon, 106-107; de Moschion, 139; de Babrius, 168, 2); de Simonide, 408, 6); d'Appien, 320 et 321; de Dion Chrysostome, 45, 1), et 85, 1); d'Hérodien, 323, 2). — Dans le texte de Pausanias lui-même, 99, not.; 109-110; 164-165; 175, 6); 176; 179; 202, 2); 217; 219, 1), 3); 220, 3); 221, 1); 234, 1); 357. — Γραφίδες, 24.

Ἐγκαύματα ἀναθηματικά, 128 - 129; cf. *Encausta*, 129, 3).
Ἐγκαυσταὶ, 205, 287, 3), 4), 412-413, 3).
Εἴδωλον, Εἰδωλοποιοῦνται, 337, 3).
Εἰκασίαι, 39, 1).
Εἰκὼν, *représentation*, en général, 39, 1); — *portrait*, 218, 2). — Εἰκόνα γραφῇ εἰκασμένην, 209, 2); cf. 222. — Εἰκὼν ἐπὶ πίνακι, 358, 4). — Εἰκὼν γραπτὴ, 214, 221; — ἐν ὅπλῳ, 235-236. — Εἰκόνα γραπτὴν ἀναθεῖναι, 213; 217; 450, 2). — Εἰκόνες, 317, 2); 319; 321; — δημόσιαι, 450; — τελεῖαι, 336; cf. εἰκόνα παντὸς ἑαυτοῦ, 450, 2). — Εἰκόνες παρεφέροντο, 319. — Εἰκόνας ἀνεῖλεν, 215, 2). — Ἐν εἰκόσι, 317, 2); 321. — Μεγίσταις εἰκόσιν ἀνέθηκε, 449, 4).
Ἐλέφαντος ζωγράφοι, 29, 4); 375.
Ἐμπαιστικὴ (τέχνη), 129.
Ἐνηρμοσμένων (πινάκων), 161, 2); cf. Πίνακες ἐγκεκρότηνται, 162, 1).
Ἐνύπνια, 190-192.
Ἐνώπια παμφανόωντα, 128, 191, 192.

Ζῶα μαρμάρινα, 39; — γραπτὰ, 408.
Ζωθήκη, Zotheca, 166-167.

Ἡρῷον, 418-419; cf. θόλος, καμάρα, μνῆμα, στήλη, τύμβος, χῶμα; tholus, camera, monumentum, columella, sepulcrum, tumulus, *ibid.*

Καλυπτὴρ, 165, 2); 426, 3); 427.
Καμάρα, 137, 3). — Καμάραι, 131.
Κηρογραφία, 226; — κεκηρογραφημένα (κεράμια), 284.
Κιλλίβας, 24.
Κίνναβος, 29.
Κονίαμα, κονιάματα, κονίασις, κονιάτης, κονίακε, 420-422, 439, 452; cf. opus tectorium, tector, *ibid.*
Κόσμος, 48, 2); 53, 4). — Κόσμοι ἐλεφαντίνοι, 125, 1); — γλύπτοι, 140.
Κουράδες, Ἐγκουράδες, 132.
Κύρβεις, 23-24; 368, 3).

Λεύκωμα, 28, 3); 368, 3); 405, 5); 431.

Μεγαλογραφία, opposé à Ῥωπογραφία, megalographia, 14, 2); 211, 5).
Μίμημα, 103, 1). — Μιμημάτων, 323, 1).
Μουσεῖον, 421; cf. Museum, Musea.

Ξόανον, 402-403; — Ξόανα, 90; — αἰγυπτία, 89, 403.

Οἴκημα ἔχον γραφὰς, 96, 3); 176, 179.
Ὁπλοθήκη, 241-242.

Παράπηγμα, 24, 4), 443.
Πίναξ, πίνακες, *tables de bois* servant à peindre, 24-25, 84, 1), 86, 1). — Ces mots n'ont jamais pu signifier un *pan de mur peint*, 184. — En langage ordinaire, signifient *plateaux*, *meubles*, de toute forme et de toute matière, 20-21; 443; 451; voyez *Tables*, *Tablettes*; — en langage de l'art, signifient proprement et exclusivement *tableaux peints sur bois*, 24, suiv.; 30, 1); 84, 1); — et *amovibles*, 36-38. — Πίνακες, σανίδες, 31, 1); πίνακας, σανίδας, 20, 1); voy. Σανίς. — Πίναξ ποικίλος, 133. — Πίναξ ἀνέκειτο, 114-115; cf. 184; — πίνακος ἀνακειμένου, 102, 1). — Πίναξ παρεφέρετο, 319, 3). — Πίνακα, 407, 3; 452; — ἀνέθηκε, 195, 1), 2); 318, 1). — Δαιμονίου πίνακος, 179, 1). — Ἐν πίνακι, 22, 1), 5); 259; — γεγραμμένα, 22, 5); 192, 2), 3); 212, 2); 443; — πίνακι ἐγκατέθετο, 446; — ἐν τινι πίνακι, 155; — ἐν πίνακι λελευκωμένῳ, 28, 4); 134, 2); — ἐν πίνακι τελείῳ, 183-185; — ἐπὶ πίνακι, 358, 4); — πίνακι διαπύρῳ ζωγραφοῦνται, 446. — Πίνακες, 411; — γραφικοὶ, 132, 4); 133, 1);

— Πίνακας γεγραμμένους, 206. — Πίνακες τῶν Σικυωνιακῶν ζωγράφων, 39-40; voyez AGRIGENTE, AMBRACIE, CORINTHE, SICYONE, SYRACUSES, TARENTE. — Πίνακας Ἀπελλοῦ, 86, not. — Παῤῥασίου, *ibid.*, et 446. — Πίνακας ἀνέθηκεν, 220; — πινάκων ἀνακειμένων, 211. — Πίναξι νέοις, 210, 3); 407, 4). — Πίνακας ζωοφόρους, 141, 427; — θαυμασΊοὺς, 108. — Πίναξιν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος, 36-37, 1); — ἐν πίναξι, 412, 2); — πινάκεσσι γράψαντες, 212, 2); 262, 3); — ἐν πίναξι κρεμαμένη (ἡ τῶν ζωγράφων χειρουργία), 86. — Περὶ πινάκων (γράψας, γράψαντες), 40, 2); 94; 177; 253; — θησαυρῷ πινάκων, 113; cf. θησαυροὶ γραμμάτων, 192, 2). — ΣΊυλοπινάκια, 142-144; 162; 181. — Πινακοθήκη, 94, 1); cf. *Pinacothecas* veteribus tabulis consuunt, 338; — et qui fuit *à Pinacothecis*, 438, 4).

Πινάκιον, Πινάκια, 20, suiv. — Πινάκιον γεγραμμένον, 123-124; — Ζεύξιδος ἢ Ἀπελλοῦ, 86, not. — Πινάκιον, 28, 3); 35, 1); 123, 2); 124; 365, 4); 382, 1); 412, 1); — πλύνω, 35. — Πινάκιον χρωμάτων, 376, not. — Πινάκια, 21, 4); 23, 3); 25, 2); 86, not.; 403; 420, 3); — ὀνειροκριτικὰ, 193, 364; cf. 450. — Πινακίοις καταγράφοις μετεωρότερον ἀνακειμένοις, 267, 1).

Πινακίδα, 409, 1); — Πινακίδι, πινακίδας, 452.

Πλαίσια, 29, 1).

Πλάκες λιθίναι; πλάκωσις, 380-381, 3); 347, not.

Ποικιλία, ποίκιλμα, 47, 1); 325, 1); — ποικιλίαι, ποικίλματα, 131, 7); 141, 1); 437, 3). — Καταπεποίκιλται, 47, 1); 197, 1). — Ποικίλαις γραφαῖς, 325; — ποικίλα πρόθυρα, 128, 2); — ποικίλος πίναξ, 133, 1); ποικίλων (παροψίδων), 416, 7). — Ποικίλων ὑφή, 59, 1). — Παμποικίλοις, 415, 4). — Ποίκιλμα γραφῆς, 376, 1). — Ποικίλμασι rétabli dans deux passages d'Athénée, 47, 1), et de Plutarque, 131, not.

Πρόσωπον, 239, 1). — Πρόσωπα, 132, 2)

Σανὶς, Σανίδιον, 368, 3); — σανίδες, 23, 5); 24, 3); — σανίσι, 126, 1); — θυίναις, 126, 1); — θρήσσαις, 404, 5); — τετμημέναις, 92, 1); — σανίσιν ἐγγράφοντες, 206; — σανίδα, 359, 2); — σανίδας, 20, 1); 31, 1); — ἀφέιλετο, 156, 1). — Σανίδια, 313.

Σανιδώματα, φατνώματα, 131.

Σῆμα, Σημεῖον, ἐπίσημον, 225; 236; cf. *Tutela* (navium), 225.

Σπέκλα οἴκου, 390; voy. *Specla*.

Στοίδια, 108.

Στυλοπινάκια, 142-144; 162; 181.

Σχήματα, 258-259; 312; — ἀνάγραπΊα, 259

Τέλειος; εἰκόνα τελείαν; ἐν τοῖς τελείοις; ἐν πίνακι τελείῳ, 185; — εἰκόνες τελείαι, 336.

Τοιχογραφία, 438, 1).

Τοπογράφος, τοπογραφία, 439, 1); cf. *topia*, *topiaria opera*, 453.

Χαλκώματα, 365.

Χρηστογραφία, 14, 3).

Abaci, 77, 184, 2); 380, 3).
Æditus, æditaus, 438, 4).
Album, 366, 3); 368, 3). — *Albo poliendas*, 370, 1); — *in albo proposuit*, 364, 5).

Cameræ, 137, 3); 374, 6); 380, 2); 384, 2).

Dealbatæ (Columnæ), 370, 1); voyez *Album*.

Ebur tinctum, 376, 2). — *Eburarii fabri*, 371, 1).

Figlina opera, 279, 1).—*Figlinum opus* encausto pinxit, 285, 2).

Graphidis, 258, not.

Illini; — *illita* Medis (Porticus); — auro, 158, 2).
Imagines majorum, 335, suiv.; — *pictæ*, 342, suiv. — *Imagines obliquas*, 237. — *Imaginem rei depictam*, 332. — *Gentium imagines*, 344.

Mappa cretata, 356, 3).
Marginatæ (Tabulæ), 354.
Membrana, 341; 356-357, 3).

Opus emblematicum, 129.
Orbes, 380, 3).
Ornamenta, *ornamentorum* quod superfuit, 58, 1), 2). — *Ornamenta* Syracusarum, 50, 2); — Corinthi et Athenarum, 121, 1); — *Urbi*, 48, 4); 57, 1); — *Urbis*, 155, 1); 299, 2); 300; — ex *Urbe*, 54, 1); — ædium, 357, 2); — prætoriorum, 447. — Templa spoliata *ornamentis*, 119, 2). — *Ornamentum*, 448, 2).

Pegmata, 340, 1).
Pictura, in textili, 58, 3); cf. Textilia, 59, 1); — in tabulâ, 58, 1); — in tabulâ sipariove, 322; — in linteo, 333, 1); 356, 3). — Parietis, 91, 1); — parietum, 448; cf. Parietes picti, 181; — paries pictus, 264. — *Picturam* femineis argumentis, 296, 2). — *Pictura* imaginum; voyez *Imagines*. — *Picturam* inclusit, 351. — *Picturâ* investivit, 327, 1). — *Picturis* locupletare, 207, 1). — *Picturas* avehere, 62, 3). — Tabularum *picturas*, 352, not.; voyez *Tabula*.
Poliendum et pingendum, 370, 1).

Quadraturæ (vitreæ), 381, 4).

Apophoreta, 352, not.
Armaria, 340, 1); 342, 2); cf. Plutei, *ibid.*
Axamenta, 365.

Crustæ, 380, 3).

Exhedria, 68, 1).

Forma, 306. — *Formæ*, 408, 5).

— *Pictura imaginum*, 337. — *Pictores imaginum*, 339. — *Imaginum suggestus*, 356, 1). — *Imagines detrahebantur*, 358, 3).
Inceramenta navium, 225, 2).

Museum, 421; — ex margaritis, 429, 7). — *Musea*, 429, 8).

Scorta, 388; voyez *Pornographie*.
Silvanus, 448, 2).
Simulacrum, image peinte ou sculptée, 207, 1); 303-304, 306, 307, 308, 315, 316, 3), 317.
Siparium, 322, 1).
Specula, specla, 381, 2), 3). — *Speculum, speculare, speculatum cubiculum*, 265, 388. — *Speclaria, speclarius*, collegium *speclariorum*, 390-391.
Stemma, stemmata (lintea), 343, 4).
Tabula; fixa, 368, 1), 2); — ænea fixa, 369. — *Tabulis* eburneis, versatilibus, fistulatis, 374, 1). — *Tabulam* in machinâ aptatam, 26, 2). — *Tabulæ*, 20; — priscæ artis, 49; — operis antiqui, 347, not.; — *tabulis* veteribus consuunt (pinacothecas), 338; — *tabula* antiquissimæ picturæ, 95, 2); — consenuit carie, 61, 4). — *Tabulæ* manibus commissæ fabrorum, 29, 2); — religatæ catenis, 346, 1); erga parietes affixæ, *ibid.* — *Tabulam* dicare, 103, 2); 170, 7); — dicavit, 61, 2); — dedicavit, 256, 2); cf. *ibid.*, 3); — posuit, 306, 1); 322, 3); 446; — proposuit, 85, 1); — superposuit, 448; — *pictam* posuit, 327, 3). — *Tabulas* pinxit, 207, 1). — *Tabula picta*, ubi pictura hæc, 266; — *tabula picta* in pariete, 266, 353. — *Tabularum* picturas, 352, not. — *Tabulam* picturæ, 305; — victoriæ, 306; — Nemesis, 448. — *Tabulas pictas* XIX, 104, 1); — *tabulas pictas* invexit, 33, 2); — devexit, 48; cf. Picturas avehere, 62, 3); — in triumpho egit, 53, 6); — rapere, 54, 5); — deportare, 56, 2); — dicaverat, 60, 1); — sustulit, 57, 1), 2), 3); — *tabulæ pictæ* sublatæ, 51, 1); — *tabellæ* sublatæ, 348. — *Tabulæ* muneris positæ, 449. — *Tabulæ pictæ* pro tectorio includuntur, 168, 352. — *Tabulas* pingi jussit et proponi, 449; — deponi et exuri, *ibid.*; — impressit parieti, 349; — marmoribus inclusit, 351; cf. *Picturam* inclusit, *ibid.* — *Tabularum pictarum* ornatu excoluit, 294; cf. *tabellis ornare*, 68, 1); — *picturis* locupletare, 207, 1). — *Tabulis* vestiebantur (parietes), 105, 3). — *Tabellis* vestitur (porticus), 327, 1); — priscis sparsa (porticus), 62, 2); cf. Picturâ investivit, 327, 1). — De *tabulis* publicandis, 68; cf. 121, 1). — In *tabulâ* vultus, 337. — *Tabellæ* memores, 23, 4). — Pictum in *tabellâ*, 330, 1).
Tector, tectorium, 391. — *Opus tectorium*, 420; 438-439, 4).
Testudo, en quoi diffère de *camera*, 137, 3); voyez *Camera*.
Textilia, 52, 59, 1.)
Victoriarum tituli, 313, 314; — *tabulæ*, *ibid.*
Vitrarii, 390, 8); voyez *Speclarii*.
Vota nuncupata, 367.

NOTE A AJOUTER.

P. 378, not. 2) : J'ai appris tout récemment que le fragment de peinture sur ivoire dont il s'agit ici avait passé, avec la plupart des objets d'antiquité de la maison Casali, dans le cabinet de la bibliothèque du Vatican. *C'est un rond d'ivoire sur lequel on voit la figure d'une Muse peinte suivant la méthode* décrite par Pline, c'est-à-savoir au moyen de *traits ou de sillons tracés au cestrum et remplis de cires colorées*. Je me sers

ici des propres expressions de Visconti, dans une note manuscrite de ce grand antiquaire que j'ai entre les mains ; il ajoute qu'*il existe encore dans les sillons des vestiges de cire colorée :* ce qui doit être facile à vérifier pour quiconque a sous les yeux, à Rome, le monument original. Mon confrère et mon ami, M. Castellan, avait fait usage de ce renseignement, dû à Visconti, dans ses *Lettres sur la Morée*, t. III, p. 108, 2e édition.

Je profite de cette occasion pour corriger encore deux fautes d'impression échappées au tirage :

P. 441, l. 2 : ὀρχήσοως ; lisez : ὀρχήσεως.
P. 446, l. 1 : Ερμῆν ; lisez : Ἑρμῆν.

I

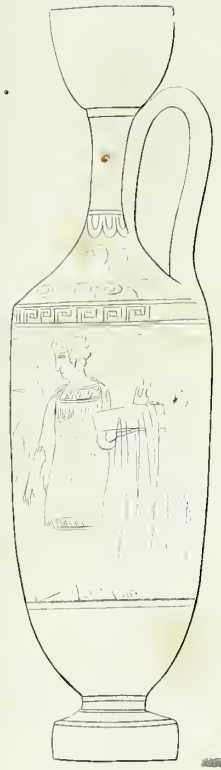
PASIFAE

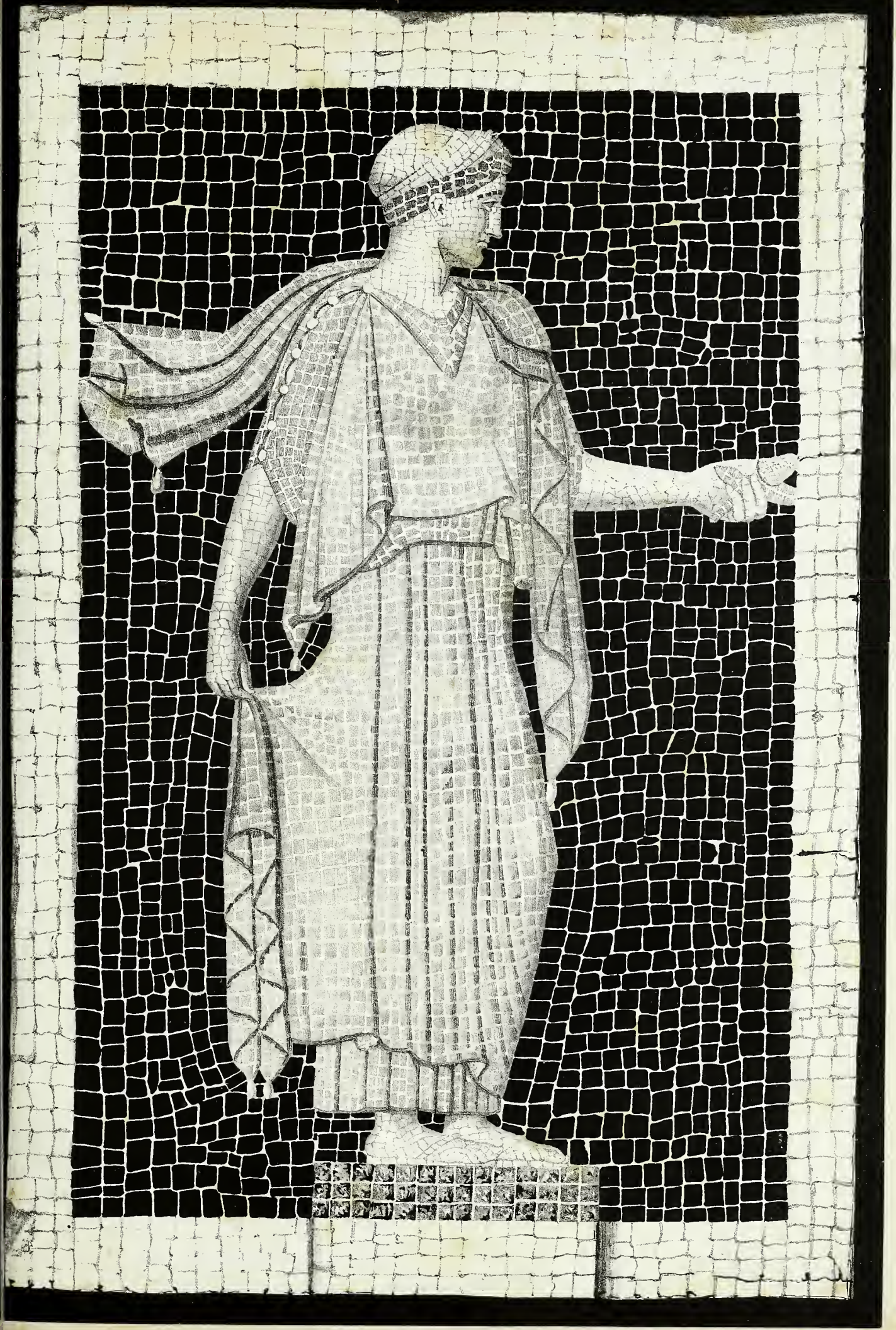
III.

IV.

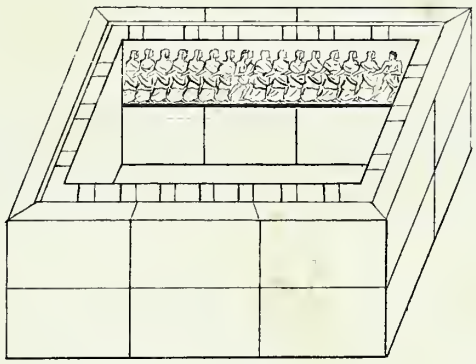
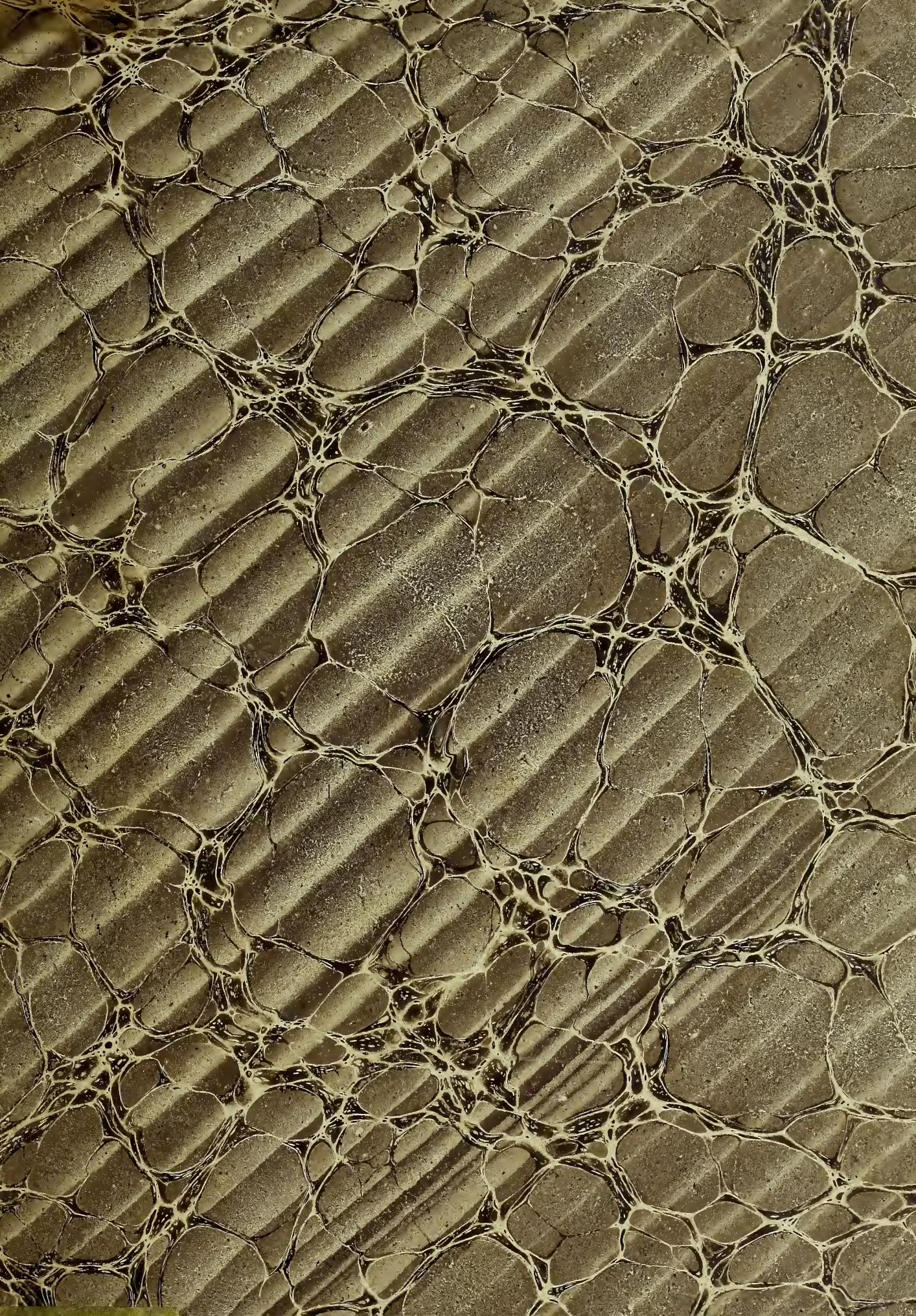
FEDRA

Gadretti Sc.





Imp. Bellefarue, r. N. H. Victoires



Lith de Delarue, rue N.e D.e des Vict.s, 16.